

جدلية السلطة والقهر السياسي قراءة نقدية في شعر عبده بدوي

يا قلبي ماذا يفعل إنسان شاعر
في هذا العصر الفولاذي الجائر
في القانون المتواري من خلف السيف
في سبع سنابل لم ينضجها الصيف
في صوت الإنسان المكروب المسكين
... في النصف الثاني من هذا القرن العشرين

عبده بدوي

بقلم عبد الله أحمد المهنا

مفتتح :

يُعدّ الشاعر عبده محمد بدوي، (1927 . 000)، واحدا من الأصوات الشعرية المصرية، التي برزت على الساحة الثقافية في الخمسينات من هذا القرن. زاول فيها كتابة القصيدة العمودية، وشعر التفعيلة، شأنه في

ذلك شأن شعراء جيله من أمثال صلاح عبد الصبور، وأحمد عبد المعطي حجازي في مصر، والسياب، ونازك الملائكة في العراق، وكانت علاقته الشعرية بالأخيرة تتجاوب أصداؤها في دواوينهما الشعرية، ومن خلال مجلة الشعر المصرية التي كان يرأس تحريرها الشاعر نفسه زهاء إحدى عشرة سنة، إذ كانت تلك المجلة محطة إلتقاء المبدعين على إمتداد الساحة الثقافية العربية بما تنشره من إبداعات جديدة، وبما تثيره من قضايا نقدية تمس الشعر العربي القديم والمعاصر على حد سواء . وإذا كانت التجربة الشعرية عند الشاعر تبدأ مع مطلع الخمسينيات فإنّ ينابيعها بقيت متدفقة، حتى في أصعب اللحظات التي يظنّ الشاعر فيها أنّ الشعر عنده قد وصل إلى مداه وبلغ غايته، وأنّ عليه أن يترجّل عن صهوته، فلا يلبث أن يتفجّر شعراً من جديد، فكأنّ الشعر يأبى أن يتخلّى عنه، وجاء ديوانه الأخير " هجرة شاعر " مخيباً لظنّه في مقدّمة ديوانه " الجرح الأخير " من أنّ الشعر أهلكه ولم يهلكه، وأنّ لا مناص له من أن يترجّل عن هذا الحصان المتقد العينين والخوافر، حسب تعبيره، ومن هنا حمل الديوان، قبل الأخير، اسم " الجرح الأخير " ظناً منه أنّ هذا هو نهاية الشعر عنده، ومن الغريب أنّ هاجس التوقف الشعري ظل يؤرق فكره، حتى في مقدّمة ديوانه الأخير، حيث يقول عن هذا الديوان : " إنّه ربّما كان النزاع الأخير بالنسبة لي على الأقل بعد ثلاثة عشر عملاً شعرياً " ⁽¹⁾، وسواء أصبح هذا الهاتف الداخلي عنده أم لم يصح، فإنّ هناك فيما أعلم على الأقل، عملاً شعرياً آخر، قد أنجزه الشاعر، ولم ير النور بعد، يتضمّن قصائده التي عاش فيها مرارة الاحتلال العراقي لدولة الكويت عام 1990م، قدّم فيها شهادته على

(1) عبده بدوي ، هجرة شاعر ، دار قباء ، القاهرة ، 1997م ، 22 .

الممارسات الهمجية للقوات الغازية⁽²⁾، فهل يا ترى سيكون السهم الأخير، أيضاً، في كتابة الشعر عنده ! ؟ سؤال نترك الإجابة عنه إلى القادم من الزمان، فالشاعر الذي يواصل التجربة الشعرية على امتداد أكثر من أربعين عاماً ليس من السهل عليه أن يصمت حتى الموت، فالصمت إن حدث فهو مرحلة تأمل إلى ما بعد الصمت، وبخاصة عند من يكون الشعر له بمثابة " غرفة الإنعاش " المؤقتة وبديلاً عن الموت⁽³⁾.

ويلاحظ المتتبع للتجربة الشعرية عند عبده بدوي أنها تناولت أنماطاً من الممارسات الإبداعية، في سياق بزوغات الحداثة الشعرية، التي حاول الشاعر منذ بداياته الأولى، أن يترسم خطاها بيد أن أوتاد التراث الشعري الضاربة في أعماق الثقافة العربية كانت تشهد باستمرار إلى الجذور، مما جعل الشاعر موزعاً بين الالتفات إلى نداءات التراث الشعري، ونزعات التجديد، التي باتت تسد عليه الأفق، بما تطرحه من أفكار وتقنيات جديدة، يفرضها روح العصر، ويقتضيها التطور، فلم يتعصب للجذور، ولم تبهره الحداثة بإغجازاتها، فقد أخذ من كلٍ بطرف، بما يخدم موضوع قصيدته، سواء في بنية هيكليتها، أو بنية مكوناتها وعناصرها التكوينية ولذا مارس الشاعر كتابة القصيدة القصصة، والقصيدة الدرامية، والقصيدة القناع، وفق أرقى التقنيات الفنية التي تطرحها القصيدة الحداثيّة، في إطار الرّمز والأسطورة، والتّضمين، والحوار، والمونولوج، والمونتاج السينمائي، كما زاول شعرياً كتابة المسرحيّة القصيرة والطويلة، ولم يصرفه هذا التجديد عن الاهتمام بعروض البحر، أو عروض التفعيلة

(2) كان الشاعر وقت غزو الجيش العراقي لدولة الكويت موجوداً على أرضها، بحكم عمله أستاذاً في جامعتها وقد شاهد على الطبيعة ممارسات القهر والرعب والقتل التي ارتكبتها جنود الاحتلال، فسجل كثيراً من خواطره وأحاسيسه تجاه هذا الحدث الجلل في قصائد حزينة ضمنها مجموعته الشعرية المسماة " حبيبتني الكويت "، وهو بصدد نشرها قريباً .

(3) عبده بدوي، الجرح الأخير، الكويت 1986م ، 8 .

على وجه التحديد، فقد تمكّن من تطويع مقاطعه، وتفجيرها، للانطلاق نحو فضاء نغمي يتجاوز حدود الأشكال والقوالب الجامدة .

دخل الشاعر معترك الحياة الثقافية في مصر منذ وقت مبكر قبل بزوغ نجمه كشاعر، من خلال عمله بوزارة الثقافة، إذ تولّى الإشراف على مجلة " نهضة أفريقيا " فحوّلها من مجلة سياسية إلى مجلة تعنى بشؤون الثقافة الأفريقية، ممّا لقت الأنظار إليها، وإلى هذا الشاب المتوثّب إبداعا وثقافة، فعين بعدها مدير تحرير لمجلة الرسالة، التي تعد من أكبر المجلات الثقافية تأثيرا في الحياة الأدبية في مصر بخاصّة، والعالم العربي بعامة آنذاك، فلم يلبث أن اصطدم برموز الثقافة في عصره، من أمثال محمد مندور، ولويس عوض، ومحمد النويهي وغيرهم، وبخاصة بعد أن أوكل إليه رئيس تحريرها أحمد حسن الزيات، الذي كان يغالب المرض، إدارة شؤونها، فاغتنم الفرصة لإثارة المجتمع الثقافي من خلال الحديث عن بعض الموضوعات الإبداعية الحساسة، ذات الصلة ببعض القضايا السياسية، والدينية ممّا أثار هياجا ثقافيا لم يسلم الشاعر من تبعاته حتى بعد أن أعفي من منصبه، يقول عبده بدوي عن هذه الفترة الحرجة من تاريخ مصر الثقافي في الستينات، " وكان الوصول إلى المناطق المحرمة، فقد أثرت قضايا شعراء الرفض، واستكتبت المعزولين سياسيا، وهاجمت جريدة الأهرام، وعددا من المجلات البيروتية، في مقدّماتها " حوار " وانتهت إلى ما سميت الأفعال في تبني الرموز المسيحية، من خلال إحصائيات تبين لي أنّ كل ما كان ينشر شعرا في هذه الفترة، لا بدّ أن يبدأ وينتهي بمفهوم ورمز مسيحي، ومع أنّ الحديث كان موضوعيا، وكانت وراءه الرغبة في الانفتاح على الرموز العربية والإسلامية والإفريقية، إلّا أنّه سرعان ما صوّر الأمر على أنّه انتصار للطائفية، وكان أن وصل الأمر إلى أعلى مستوى في الدولة، ويجيء أمر بإدماج الرسالة في مجلة الثقافة... ولكم الموج يعلو وينتهي الأمر بإغلاق المجلات الخمس.. الرسالة، الثقافة،

الشعر، الفنون الشعبية، القصة، ثم ذلك الضغط على الذين كانوا يعملون بالمجلات وتشتيتهم. والشماتة فيهم " (4).

لا مرأى في أن هذه الفترة الحرجة التي تعامل فيها عبده بدوي بصورة مباشرة مع ثقافة السلطة، التي يمكنها في أي لحظة وضع مثل هذه الثقافة في المنفى، كافية لأن تفتح عينيه على المسافة التي ينبغي ألا يتجاوز حدودها كل من يعمل في إطار ثقافة موجهة توجيهها سياسياً، كتلك الفترة التي صاحبت ظهور النزعة الاشتراكية في مصر، في الستينات، مما جعل الثقافة المضادة تتوارى في الظل أمام سطوة ثقافة السلطة التي هيمنت على صنّاع الإبداع، في كل مواقع الثقافة، رهبة وغبة، إلا حفنة قليلة تمرّدت على شمولية الثقافة، ورأت في ذلك مصادرة وحجراً على حرية الثقافة، واستهانة بالعقل الإنساني فكان نصيبها إما أقبية السجون، أو الانزواء بعيداً عن الواجهة الثقافية، وكان عبده بدوي واحداً من هذه الفئة الأخيرة التي انزوت في الظل تجتر أحزانها وهي ترى العسف السياسي يبلغ مداه في تكميم الأفواه، واعتقال الناس لأدنى شبهة، وتعذيبهم حتى الموت، ونصب المشانق لهم، يساق إليها رموز الرّفص السياسي، بعد أن تمتهن كرامتهم في أنفسهم، وفي أموالهم وأهليهم، فلا يخشى في أحد منهم إلا ولا ذمة، فلا يجد الشاعر أمامه وسط هذه الظلمة الخالكة إلا أن يحاور نفسه فيما يرى ويشاهد من عسف وظلم، يعذّبه وينغص عليه حياته، وحين يعيه الأمر يعود لبصم بهذا الواقع، بصورة مباشرة، ملقياً كثافة ضوء هائلة عليه تكشف عن زوايا البشاعة والقبح فيه، فلا يلبث بعده أن يهرب إلى التاريخ، يأخذ منه أقنعة ليسقطها على واقعه مرة أخرى، لتصبح الذات والتاريخ في مواجهة الواقع .

(4) عبده بدوي ، تجارب وتطبيقات في الشعر العربي الحديث ، الكويت ، 1997م ، 231 .

في غياب الحريات، وهيمنة السلطة الشمولية المفروضة بمنطق البطش والإرهاب، تضع أبسط حقوق الإنسان في أن يعيش آمناً على نفسه من الملاحقة، أو الاعتقال، أو القتل، ولذا عني الشاعر عناية لافتة في شعره بهذا الإنسان الذي يكابد قسوة القهر والرعب، فيتمثل له الإعدام خياراً قدرياً لا محيد عنه :

هذا عصر الإنسان المخطوف اللون
والمشجوج القلب
والتأزف طول العمر
والمستدعى من أحلامه
كيما يثقب
برصاص ما بين العينين .. ودون القلب
دون القلب ! (5)

إنّ هذا التلازم، الذي يتكئ فيه الخطاب، في سياق الإضافة النحوية، على صهر عنصري الإنسان والعصر في مكوّن واحد، هو الإنسان نفسه، المهدور القيمة، وبالتالي التأكيد على بناء الأنموذج باعتباره بصمة العصر، لا ينطوي على مجرد الإبلاغ، عن حجم التحولات التي يفرزها السلوك الأخلاقي للإنسان ذاته فحسب، بل تأكيد ذلك الصراع الأزلي بين الإنسان والإنسان، وما العصر إلّا الوسيط الذي يجمع الطرفين في رحابه، ومن تفاعلتهما تتشكّل سماته وخصائصه، سلباً أو إيجاباً، ولذا كان تركيب الجملة النحوية في مطلع الخطاب " هذا عصر الإنسان ... " بالغ الدلالة على الإيحاء بأنّ العصر محايد الإحالة، وأنّ الحكم عليه لا يصدر عن انفعال بنفسه وإنّما عن المنفعل به وهو الإنسان الذي يلوّنه، كما قلنا ببصمته الخاصة، فيكتسب العصر خصوصيته تبعاً لذلك، ومن هنا جاء

(5) عبده بدو : كلمات غضبي ، القاهرة ، 1966 م ، 34 .

الاهتمام والتركيز في النص على صفات الإنسان " أنموذج العصر " ،
بصورة تراكمية، " المخطوف اللّون "، " المشجوج القلب "، " النّازف طول
العمر "، " والمستدعى من أحلامه "، ولعلّ توزيع صيغتي الإبلاغ بين اسمي
المفعول والفاعل، في سياق توصيف الأنموذج، ناشئ عن محاولة تأكيد
ازدواجيّة المعاناة التي تمثّل عناصر مرحليّة لفعل يتجاوزها، تتحوّل فيه
الحالة بعدها إلى رعب مأسويّ ويستهدف إشاعة الإرهاب بالقتل غير
السوى " كيما يثقب برصاص بين العينين... ودون القلب "، وفاعل الحالة
هنا ضمّني، لا يظهر على السّطح منه إلّا آثاره المنعكسة على الطرف
الآخر في أسوء مظاهرها، ممّا يجعل من العلاقة بين الطرفين علاقة
وجود ومصير يتولّى زمام المبادرة فيها ذلك الأنموذج الضمّني الذي
يفرض منطقة على خصمه بالاحتكام إلى القوّة الغاشمة، سيّدة الموقف
النّهائي لهذه العلاقة، غير المتوازنة بين طرفين متضادين، يظهر فيها
الطرف الضحيّة سلبياً تماماً في الاستسلام لهذا المصير. كما لو كان قدراً لا
يمكن دفعه، وهي صورة مقصودة لذاتها للتركيز على مظاهر الرّعب التي
تقتل في الإنسان حسّ المقاومة أو التّمرد .

وتكشف المكوّنات اللغويّة، وطريقة توزيعها في شبكة الخطاب عن
حسّ شفيف في اختيار ملفوظات ذات صيغ اشتقاقية تعمل على رفع
درجة الفاعليّة اللّغوية للخطاب ممّا يدفع باتجاه تحوّل هذه الصيغ من
دوال إلى مدلولات على نفسها بصورة مباشرة، فالكلمات " المخطوف "
و" المشجوج "، و" النّازف " و" المستدعى "، في الخطاب، ليست وسيطا
لنقل الأفكار والرّوى، وإنّما مواد محسوسة لذاتها، وكيانات مستقلّة
بذاتها، وبالتالي تؤكّد اللّغة الشعريّة التي تسبح في محيطها هذه الكلمات
نفسها، بصفتها أداة، أنّها أعلى من الرّسالة التي تتضمنها، فهي تسترعي
النّظر إليها بحكم صفاتها اللّغويّة التي تشدّد على طريقة بنيتها في تجسيد

الإحساس الشعوري بها في الرسالة (6) .

ويأخذنا الخطاب إلى فضاء أوسع تتمدد فيه حدقة الرؤية في اكتناه نماذج هذا العصر السياسي الذي تنطوي أبعاده على معاناة اجتماعية يدفع ثمنها الأبرياء والبسطاء من الناس، ممن سحقهم الواقع الأليم حتى امتهن نبيهم الشرف، وقتل فيهم الهمم والقيم :

هذا عصر الإنسان الجائع
والأمّ الباكية التكلّي من هول الحرب
والطفل اللاقم ثدياً مقطوع الحلمه
والجندي المقسوم النصفين
والتلميذ اللاهي بالحكمة
والشيخ المفقود العكّاز
والميت من قبل الحكم
وبنات لم تعرف أبداً طعم الحب
والصدر المعتصر الثديين
ليوفر نصف رغيغ اليوم (7)

تظل الصيغة الاشتقاقية لبناء اسمي الفاعل والمفعول مهيمنة على المقطع النصّي للخطاب مؤكّدة على الحضور الوصفي لنماذج العصر، في أوضاعها المختلفة، على نحو يستخدم أسلوب المونتاج السينمائي في حشد المشهد بتجليات عديدة متعاقبة، تعمل على إبراز الترابط المأسوي بين كائنات الخطاب، بصورة مكثفة، تستهدف إثارة المتلقي، لكنّ ما يغيب عن هذه المشاهد، التي يحاول الخطاب جاهدا تثبيت حضورها، هو الخس

Terence Hawkes, Structuralism and Semiotics, University of California Press, 1977 (6)
p. 63 f.

(7) عبده بدوي، المصدر السابق، ص 34 وما بعدها .

العلائقي الذي يربط بين الزمنية بحضورها الطاعني والسببية بغيابها التام، وغباب الأخيرة تفتقد المشاهد مرجعيتها التي تصدر عنها، بما يمنحها أفقاً عاماً تتجاوز فيه محيط محليتها المحدودة، التي يمكن أن تتجمّد فيها، إلى مشاهد حرّة يمكن أن يتلبّسها كل عصر، في إطار الصّراع الدائر بين الإنسان والإنسان، منذ بدء الخليقة .

ولعلّ ما يثير الانتباه في المظهر التركيبي لبنية النصّ أنّ منطق العصر الخارجي لشكل الحياة المفروضة بحكم الواقع، فقد شغل الذات عن حركة التكوّن الذاتي للحياة نفسها، وثبتّها عند حدود ما هو كائن فحسب، بما حوّل مشاهد الخطاب إلى صوّر جامدة، تصبّ في سياق الجملة الاسميّة، التي تهيم على مقاطع الخطاب، هيمنة شبه تامّة، ففقد الخطاب الوصفي، إزاء ذلك، حيويّته، وجعل الذات في موقف على مسافة من موضوعها، يكفيها منه الوصف والرّصد، ولذا جاءت كل النماذج البشريّة في الخطاب مضافة إلى هذا العصر الطاعني حضوره، في هذه النماذج التي تمثّل الشرائح الدّنيا في المجتمع، مع إبراز مأساة خصوصيتها الفرديّة، كأنموذج يمكن أن تراه في كل مكان، تمارس فيه سلطة القهر، على نحو يتحوّل فيه العصر من لحظة تاريخيّة يعاني أزمتها الوعي الذاتي للذات إلى رؤيا مرعبة لواقع يرفض أن يتزحزح عن مكانه، قيد أنملة، فكانّ حركته قد تجمّدت عند حدوده، إلّا من إفرازاته اللامتناهية من المآسي الإنسانية .

وإذا كان الحرمان المصاحب للألم هو ما يحاول النصّ ترسيخه في وجدان المتلقّي، لا لإدانة العصر، وإنّما لإدانة الإنسان نفسه الذي يمارس انحرافاته السلوكيّة على الآخرين في إطار بسط هيمنة السلطة القهرية، التي تتعدّد ضحاياها من الجوع، إلى الحرب ومآسيها ، والدعارة تحت غائلة الحاجة، والإعدام قبل المحاكمة، إلى غير ذلك من أنواع الضحايا التي

يكتظ بها النصّ، ولم نتمكن من إيرادها لضيق المساحة، فقد ساعد في نهاية المطاف إلى إقتناع الذات بمعادلة الإنسان بالشيطان على نحو ينفي إنسانية الإنسان :

لم يضرب إلّا في مقتل
فالإنسان الشيطان

والشيطان الإنسان ⁽⁸⁾

إن إحساس الذات بكثافة الشر المعلن في الإنسان وراء هذه المعادلة الغربية في تبادل الأدوار بين الإنسان، قرين فطرة الخير، والشيطان قرين الشر، على نحو يحتمل أكثر من قراءة، فعلى القراءة الأولى يحدد التعبير مفهومي مسمى الشيطان والإنسان، في سياق التبادل الوظيفي لكل منهما، بصورة تضادية تجافي ما استقر عليه المفهوم التراثي لدور كلّ منهما في الحياة، أمّا القراءة الأخرى فتذوب معها كلّ الفوارق التراثية المعروفة عن الشخصيتين ليصبحا معاً شخصية واحدة هي الشيطان، في معادلة رياضية، الإنسان = الشيطان، الشيطان = الإنسان، باعتبار الشر الإنساني يوازي شرّ الشيطان إن لم يتفوّق عليه، وهي معادلة يصعب هضمها، وبخاصّة حين تعضدها علامة التعريف (ال) المصاحبة للاسم، التي تعمل على تجميد الدلالة التركيبية للجملة ضمن أسوارها في أبعاد محدودة، عكس ما لو كانت العبارتان مجردتين من التعريف، إذ ينفرط حينئذ عقد الدلالة لينفتح على تعدّد دلالي، بحسب تعدّد القراءات نفسها.

في مجتمع السّلطة الشمولية يفقد الإنسان إحساسه بالحياة حين يحتويه دوار السلطة بعسفها وجورها مستهدفا إخضاعه وتدجينه، وتحطيم كبرياء التمرد في نفسه :

(8) عبده بدو : المصدر ذاته ، 40 .

وببطء يلقي نفسه
في جوف دوار هائل
لكنّ السوط القاسي يهوي فوقه
يتورّم في أعماقه
يلقيه في طرف من أطراف المحور
لحظات... ثم يدور ... يدور ... يدور
من حول الكذب . القهر . الرّدع . الأيام المسلوّبة
حتّى لا يبقى منه شيء
حتّى يغدو كذباً . قهراً . ردّعا . أياماً مسلوّبة
ويجفّ الحقل الأخضر في الصّدر⁽⁹⁾

يحاول الخطاب، عبر تعدّد مستويات بنيته النحويّة، من جملة، وشبه جملة . في أنساق متقاربة . توليد إحساس شعوري تجاه إدراك الوعي بحقيقة ما يواجهه إنسان العصر من إنهاك نفسي وجسدي ليعاد تشكيله وفق مقاييس السلطة، ليتحوّل بالتّالي إلى حطام، يفقد مقاومته . أو ليكون فرداً يمارس ذات الأسلوب مع الآخرين .

ويّتجه سياق الخطاب نحو الوظيفة الإشاريّة التي تصبّ في اتجاه التركيز على الموقف المراد توصيله إلى المتلقّي، فالذّات تواجه دوراً هائلاً يتناقض مع حركتها التي تتسم بالبطء لكنّها في النّهاية . عبر وسيط آخر، يحدّده الخطاب . تلتقي حركتها بحركة هذا الدّوار، الذي يحدّده النّعت تحديداً يكشف عن حجمه، " دوار هائل "، ومن ثمّ فإنّ الصّفة الإشاريّة هنا على تحديد مرجعيّة متعلّق المسند، وبالتّالي يزيد المسند فهماً للمسند

(9) عبده بدوي ، الحب والموت ، دار الكاتب العربي ، القاهرة ، ص 99 .

إليه،⁽¹⁰⁾ من حيث إشار هذه الصّفة على غيرها من الصّفات الأخرى المناظرة، بما يشعر بخصوصيّة هذه الصّفة، التي تترجم حالة الإحساس الشعوري تجاه هذا الموقف، في سياق حركة البطء المشدودة إلى حركة المركز المواراة .

ويأخذ الوسيط " السوط القاسي "، بعداً فاعلاً في تهيئة الجسد مادّياً ونفسياً للتّوازي مع محور حركة الدّائرة، بصورة تلغي وعي الذات بنفسها؛ ليصبح الوعي المسلوب منقاداً بغيره، تجاه قيم السّلطة، ومن ثمّ جاء تكرار الفعل يدور ثلاث مرات ليجسّد حالة هذا اللاوعي الشعوري الذي هيمن على الذات، وهي ترغم على الدّوران في فلك السّلطة القهرية، مدفوعة بلذعة السوط، " يهوي فوقه، يتورّم في أعماقه "، ثمّ لا يلبث أن يلقيه في أتون هذا الدّوار، وتلك بداية التحوّل التي تجعل الذات تابعاً للسّلطة رغماً عنها، وبقدر ما تدور في فلك السّلطة، تدور في الوقت ذاته مع الكذب والقهر والرّدع، حتى تتحوّل بالتّالي إلى أنموذج سلطوي يتمثّل فيها الكذب والقهر والرّدع، وتكتسب هذه الألفاظ الأخيرة، في سياق بنية الخطاب، إحياءات خاصّة شديدة التّركيز، تتعرّز بعبارة " الأيام المسلوقة "، التي تشير إلى خصوصيّة العصر، بوصفها لحظة غير عادية في حساب الزّمن، تهدر فيها إبداعات الإنسان، فيبقى مشدوداً إلى بعد واحد، في زمن السّلطة، هو البعد القهري، محبّط الحياة، ومدمّر روح التّمايز، في مستوياته المختلفة، في نفوس الجماعة والأفراد .

ولعلّ ما يثير الدهشة، في بنية الخطاب، هو ذلك التّناظر الهندسي في توزيع مفردات مخصومة، في علاقات تبادلية، على مستوى الجملة

(10) جان كوهن، بنية اللّغة الشعريّة، ترجمة محمّد الولي ومحمّد العمري، دار توبقال للنشر، الدّار البيضاء، م. 132 .

النحويّة، تعمل على لفت الانتباه إلى مدلولات هذه المفردات، وانعكاساتها على المحيط الذي يحيل عليه الخطاب، مع إغفال تسميته، ويتم هذا في نسقين متوازيين : فعلى النسق الأوّل تطالعنا ألفاظ " الكذب "، " القهر"، " الرّدع"، " الآثام المسلوّبة"، وقد جاءت كلّها في سياق شبه الجملة، مقرونة بأداة التعريف " ال" لتحديد واقعيّة هذه الممارسات، بصورة تؤطرها، كنمط أوّلي في سلّم الرّدع السلطوي، تفرّغ فيه الذات من حسّها الإنساني بالحياة، " حتى لا يبقى منه شيء"، وفي النسق الثاني، نلتقي مع الألفاظ ذاتها، ولكن في سياق نحوي آخر هو سياق الجملة الفعلية، المعبرة عن حالة التحوّل، أو الانتقال من ظاهرة، إلى ظاهرة أخرى، تمحو فيها الأخيرة كل عناصر الحالة الأولى، لتصبح الثانية دليلاً على الأولى، ومن هنا جاءت كل هذه المفردات في سياق التّكثير، لإضفاء أفق واسع من الدلالة على طبيعة هذه التحوّل الغريب في الإنسان. ويجنح الخطاب في كلا النسقين إلى لفت الانتباه بصرياً إلى ملفوظات هذين النسقين، من خلال الفصل بين كل مفردة بالنقطة، كحاجز لغوي يدفع المتلقّي إلى التوقف برهة عند كل مفردة، قبل تجاوزها إلى غيرها، في الوهلة الأولى من التّلقي، بوصفها كيّاناً مستقلاً قائماً بنفسه، قبل ربطها بشبكة العلاقات الدّاخلية للخطاب، بما يفجّر حواسّ المتلقّي خارجياً وداخلياً في التّركيز على الدّلالات الغريبة التي تجمع بين طريقة الكتابة في توزيع مفردات النص، والعلاقات التي تشدّ هذه المفردات إلى أوصال الخطاب، في أنساقه الأخرى، ومن ثمّ لا تبقى الدلالة محصورة بالحسّ الباطني للمتلقّي بل يشترك معها في ذلك الحسّ البصري، " كأنّ العين الظاهرة والباطنة، معاً تنظر إلى زجاج ملوّن، تصرفها غرابة تأليفيّة عن أن تنظر منه إلى غيره " (11).

(11) جابر عصفور ، معنى الحداثة في الشعر المعاصر ، مجلة فصول ، المجلد الرابع ، العدد الرابع ، يوليو - أغسطس ، سبتمبر ، 1984 ، 44 .

وينتصب التّضاد على مستوى البنية التركيبية للخطاب في سياق
جملتي النّفي والإثبات، حتى لا يبقى منه شيء "، " حتى يغدو كذبا "،
كعامل هدم يفضي إلى ترسيخ حالة النّفي التّام على المستوى الدلالي
لتركيب جملة التّضاد الثّانية، فمع أنّها ظاهرياً في تعارض مع سابقتها بيد
أنّها تنطوي على الحسّ المصاحب للنّفي التّام، ممّا يجعلها في التقاء دلالي
مع جملة التّضاد الأخرى، لتعميق مفهوم النّفي الشّامل للذّات في إدراك
ذاتها بوعيا .

ولعلّه من الطّبيعي في مجتمع ينفي إنسانيّة الإنسان، ويعمل على
قتل إبداعاته، كي لا يرتفع صوت على صوت السّلطة، أن يثير ذلك قلقاً
وهماً عامّاً، تتحوّل فيه الذّات إلى ما يشبه النّبوءة التي ترهص بالكارثة :

يا صاحبتني
دنيانا صارت محترقة
عرينا من أوراق الخلق الأوّل
أخطأنا . جدفنا . قسمنا التفّاحة
خالقنا وحشاً عصريّاً بثلاثة أوجه
.. فلماذا لا نمشي في بستان الواقع ؟
ولماذا لا يمضي نهر لمصبّه ؟
حتى لا نهلك إذ نعدو خلف الآبار المسمومة
في هذي الأيام القلقة ! ! (12)

إنّ التفاتة الذّات إلى الأنثى في هذا الخطاب، ليست التفاتة اعتباطيّة،
وإنّما تفرضها طبيعة القلق على المستقبل، فالأنثى، في الوعي الأسطوري،
رمز الحياة الواعدة والمستقبل، وفي إضافتها إلى الذّات " يا صاحبتني "

(12) عبده بدوي . الحب والموت . 113 .

ملمح إلى هذه الحياة، التي باتت مهددة بالكوارث، كما يمكن النظر إليها، من جانب آخر، على أنها ملاذ الذات، في صراعها مع وعيها، تجاه غيبوبة الواقع، بحثًا عن توازن شعوري حميمي تتوحد معه، ومن ثم كان هناك إلحاح على تعرية هذا الواقع الزائف وتشريح عناصره القائمة، من منظور يستثير الحسّ الجمعي بالكارثة، ويذكر بالمأساة المتجرعة بحكم الواقع المعيش، ويعتمد الخطاب في هذه الاستشارة الجمعية على الطاقات الكامنة في الصوت اللغوي، الممثل في الضمير "نا" الذي يتخلل عددًا من مفردات الخطاب، لذلك يبدو أن الصوت هنا، وليس الرؤية فحسب، يملك تأثيرًا وحساسية في إشاعة الشعور الإنساني، المفعم بمرارة التجربة، القادر على توحيدنا في نطاق تجربة الوجود الشامل للحياة⁽¹³⁾، من منظور يتعامل مع القانون الطبيعي للحياة، ومن ثم كان هذا التساؤل، الذي يطرحه الخطاب، ملحنًا وحاسمًا في الإشارة إلى الصورة الغائبة للواقع الطبيعي، وكافيا لاستشارة الوعي الغائب، حتى وإن بدا بسيطًا وساذجًا في محاجته المنطقية، "لماذا لا يمضي نهر لمصبّه"؟

ومهما يكن من أمر فإنّ الخلل الذي يستقطب وعي الذات يبدو واسعًا أكثر مما يمكن احتمالاه، وذلك بسبب اتساع حدقة الرؤية التي تتركز فيها كل إشاعات المشاهد السلبيّة المستفزة لوعي يسعى إلى تعميق حسّ المفارقة بين الواقع والتطبيق، الذي تمارس في إطاره انحرافات تدميرية، تتجاوز المحيط الحياتي، إلى الإنسان نفسه، "عرينا من أوراق الخلق الأول"، وبقدر ما يصبح هذا الحسّ الشعوري دالًا على تغيير مستوى الفطرة، تتصاعد دلالاته في نتائج التجريب الفاشلة، مما يعني مزيدًا من الكوارث، ومزيدًا من الإخفاقات، ويهدف هذا الربط الإيجابي بين الإثنين إلي

Roger Shattuk, *Viva Voce: Criticism and the Teaching of Literature, in what is Criticism ?*, (13) ed. P. Hernadi, Indiana University Press, 1981, p. 106 f.

تحريك الاستجابة الضدية لأعراف السلطة في فرض رؤيتها الشمولية
المضادة للفطرة الإنسانية.

ويجنح الخطاب إلى الترميز المفعم بالإيحاءات الخاصة، التي تشير
إلى واقع، وظرف معين، تتحوّل معه الكلمات من دوال إلى مدلولات،
كما نراه ماثلاً في عدد من ملفوظات النصّ، مثل، " قسمنا التفاحة "،
" وحشا عصريا "، " الآبار المسمومة " وكلها تصب في تجلية الموقف العام
المعبّر عنه في مطلع الخطاب بجملة " دنيانا صارت محترقة "، التي
تكتنز شحنة دلالية واسعة، بما تفجّره في النصّ من عبارات ذات أبعاد
ارتدادية، وإشاريّة ترتبط على نحو توافقي بينها جميعاً باعتبار نتائجها
التدميريّة، التي تصبّ باتجاه معاكس لطبيعة الحياة، ومن هنا جاء السؤال
عن بستان الواقع، في مقابل الدنيا المحترقة، حافزاً لسؤال آخر، " ولماذا
لا يمضي نهر لمصبّه "؟، يعزّز فكرة انحراف السلطة القائمة على الحياة،
ومؤسساً لوعي جديد يتجاوز به ما هو مفروض، أو متعارض مع
سنة الواقع .

وينطوي الخطاب، في نهايته، على بعد إنساني، تنتقل فيه الذات من
درجة التشخيص والرصد، والتساؤل، إلى مستوى الإبلاغ المستشعر حجم
الكارثة، في إطار تبعيّة الآخر المختلف إلى درجة الموت، " نعدو خلف
الآبار المسمومة "، وبهذا التّصوّر تكشف الذات عن مأزقيّة المشكلة وراء
تلك التّداعيات السّلبية التي يعاني وطأتها الواقع المعيش، وبذا يتصادم وعي
الذات مع وعي السلطة، في فهم طبيعة المرحلة الحرجة، بطريقة تدّين
السلطة السياسيّة بقصور الرؤية لهذا الواقع، ومن ثمّ فليس غريباً أن يتّجه
الشاعر في بعض قصائده إلى تشريح واقع السلطة السياسيّة نفسه، ليعمّق
رؤيتنا للواقع المختلف الذي انحدرت إليه هذه السلطة .

فلتذكر - يا ذا الوجه المعشوق الباهر
أنّ الدنيا صارت غير الدنيا

فعشيقتك المصرية مازالت في الخارج عند طبيب الأسنان
 وعزيز الدار تمطى لا يعنيه شيء إلا أن يحلم
 وخزائنك المملأى غصت بالجرذان
 وقميصك في دمه لن يُبكي غير الذنب
 أمّا يعقوب فهو يحث خطاه الليلة
 - في معطفه الخالي من كل بشاشة -
 كي يشهد في شبق من فوق الشاشة
 إحدى قصص الحب !
 يا يوسف
 ما عاد يدق القلب
 فاهبط للجب !
 اهبط للجب !! (14) .

يتجه النصّ بصورة مباشرة إلى هدفه معتمداً، في ذلك، على الرّمز
 الذي ينداح في محيط عناصر تراثية من قصة يوسف عليه السّلام في
 مصر، بصورة تبدو معقدة بعض الشيء، نظراً لانفتاح الرّمز على
 عناصر أخرى تصبّ كلّها في اتجاه غياب الوعي، أو الغيبوبة الخيالية التي
 تعيشها السّلطة خارج إطار الواقع، ممّا يعني انفصالاً حاداً في العلاقة مع
 العصر، على مستوى جماع هذه السّلطة .

وإذا أخذ الخطاب الطّابع الإبلاغي، المتكئ على الحسّ الحكائي في
 السّرد، بالتدقيق، تنبثق معه التفاصيل التصويرية التي تعمل على تجلية
 مشاهد الغياب بأنماط مختلفة للفت انتباه رأس السّلطة نفسه، الموماً إليه
 بعبارة " يا ذا الوجه المعشوق الباهر، وهي عبارة بالغة الجرأة ، من التكلم
 إلى المخاطب، في سياق فعل الأمر " فلتذكر "، وبخاصة حين يكون المعني

(14) عبده بدوي . دقائق فوق الليل . بغداد ، 1977 م . ص 12 وما بعدها .

بهذا ولي الأمر، الذي يحدّده النّعت، بلمح وجهه، ذي التأثير السّاحر، وهو ما ينصرف إلى شخص بعينه، لا تخطئه فطنة القارئ، يضعه النّصّ وجهًا لوجه أمام إشارات التحوّل على مستوى الواقع العملي للحياة، في إطار التّحوّلات المتسارعة للعصر، " الدّنيا صارت غير الدّنيا "، ومع بساطة هذا التعبير، الذي يكاد يقع في النّثرية، فإنّه كاف لإثارة المخاطب بوعي المتكلّم، بحالة التّغيير، في حدّ ذاتها، كبعد حياتي يفرضه الزّمن، لم يستوعبه المخاطب، أو يتجاهله عن عمد، لافتقاده قوّة التأثير في الأحداث من حوله، ومهما يكن من أمر، فإنّ النّصّ هنا لا يتحدّث عن عموميات وإنّما يتحدّث عن وقائع ذات صلة بقلق المستقبل على الوطن المرمز إليه " بعشيقتك المصرية "، هذه العشيقة الآن خارج نظام السّيطرة عليها، إنّها بكل بساطة " في الخارج عند طبيب الأسنان "، والعبارة تشير بصورة ضمنيّة إلى وقوع الوطن في قبضة الرّهن الاقتصادي الأجنبي، في حين أنّ الخزانة لا تشكو إلّا من الفساد الذي ينخر في أنسجتها، عبر تلك الجرذان، التي وجدت فيها مرتعا خصبا، في إشارة جليّة إلى النهب غير المعلن لخزانة الدّولة، وبخاصّة حين يكون " الرئيس " " عزيز الدّار " في غيبوبة الحلم عن الواقع، ولا يكتفي النّصّ بالوقوف عند التّنبيه، ولفت النّظر إلى الخلل في جهاز الدّولة بل يتعدّاه إلى السّخرية من الرّأس نفسه، الذي يتدّثر بالبراءة، من تفشّي الفساد الإداري في سلطته، فيأتي تعبير " وقميصك في دمه ... " صاعقا ومفاجئا يكشف القناع عن الصّورة المتوارية خلف قميص الدّم الزّائف، الذي يشعّ بالبراءة في حين أنّ صاحبه مدان بحكم مسؤوليته المباشرة في السّلطة، كما أنّ العبارة يمكن توجيهها توجيهها سياسيًا، في الإشارة إلى تلك الحادثة التّاريخيّة التي تعرّض لها رئيس دولة معاصرة، من بعض عناصر المعارضة، التي تنكر ذلك، وترى أنّ الدّولة افتعلت هذا الحادث، لتبرير التخلّص من رموز هذه المعارضة، والخطاب يطرح رؤيته من هذا المنظور الأخير، الذي يدفعه إلى تقديم

صورة لأنموذج آخر في السّلطة " يعقوب "، ويعقوب هذا أهم ما يميّزه هو " معطفه الخالي من كل بشاشة "، وهذا الوصف شديد الإيحاء في إشارته، إلى رئيس قطاع معيّن في الدّولة منساق وراء شهواته الجنسيّة " كي يشهد في شبق ... إحدى قصص الحب "، ويشي الخطاب بأنّ أسباب الفساد الإداري والسياسي تعود إلى أمثال هذه النماذج البشرية .

ومهما يكن من أمر فإنّ النصّ يقدّم رؤية لهذه السّلطة في إطار مرجعيّة تراثيّة دينيّة، لا يأخذ منها إلّا بعض عناصرها التي توحى بأفعال مناقضة، أو لا ارتباط لها أصلا بفعل العناصر التّراثيّة إلّا من حيث الأسماء فحسب، ويبدو أنّ فكرة الإحساس بالتغيّر كانت وراء قلب مفاهيم هذه العناصر التّراثيّة وتوجيهها توجيهها آخر يخدم فكرة مجابهة الموقف المنحرف وفضحه، وعدم الخضوع لمنطقه، لكنّ هذا الخطّ لا يحافظ على تماسكه إذ سرعان ما ينكسر فتأتي دعوة يوسف للعودة إلى الحبّ تعبيرا عن حالة اليأس الفاجع من تجاوز قهر الواقع السياسي، إذ يصبح الأخير أقوى وأعتى من أن يقاوم ، وبخاصّة حين يتمّ ذلك في إطار دعوة تحريضيّة على المقاومة الصّلبة التي لا تعرف المهادنة، أو المساومة :

إمّا أن تضرب من حيث يكون القلب
أو أن تتدلّى في أعماق الحبّ
احذر.. لا تترك أيدي الإخوة حتّى لا تلقى في بئر مفقود القاع
أو تذكر في عطف " لا تثريب "
أو تحسب أنّ أباك سيبيكي حتى تبيّض العينان من الحزن⁽¹⁵⁾

(15) المصدر السابق ، ص 11 .

هكذا يفصح النصّ عن أنّ طبيعة العصر المعيش، تقتضي التعامل مع الآخرين من منطق القوة، والشك في نواياهم، وعدم الرّكون إلى العلاقات والعواطف الإنسانية الهشة، فقد تغيّرت حتّى علاقات الرّحم بين النّاس، ممّا يعني فساد العلاقات الإنسانية بوجه عام، وهيمنة القوة، والقهر، أسلوب حياة، في مجتمع لا مكان فيه إلّا لمن يمتلك قوّة البطش، وسحق الآخرين، وهذا في مجمله صدى لعلاقات السّلطة القهرية بالمواطنين أنفسهم، وبالتالي نستطيع أن نفهم معنى دعوة يوسف إلى العودة إلى الحبّ .

وتأخذ الممارسات القهرية، التي تمارسها السّلطة، ضدّ الأفراد والجماعات اهتماماً خاصّاً في شعر عبده بدوي، إمّا بالكلمة المباشرة الموجهة أو العبارة الموحية بإدانة القهر والعسف، وتزخر دواوينه المتعدّدة، وبخاصّة ديوانه " دقات فوق الليل "، الذي تعدّ ملحوظاته التعبيرية من أجراً ما قيل في السّلطة، بعدد من المواقف التي تجسّد ثبات المبدأ الرّافض للتسلّط والقهر، أيّ كان نوعه أو اتّماؤه، وهو بهذا، كما أحسب، لا يدانيه أحد من شعراء جيله في إعلان راية التمرد على الظلم والظالمين، في تلك الفترة الحرجة، من تاريخ مصر السّيّاسي، في الستّينات، عصر تطبيق الاشتراكية، وهيمنة دولة المخابرات على حياة النّاس بصورة بشعة يستهجنها العرف وتأبأها الأخلاق، ومن هنا كان بغض عبده بدوي للسّلطة الجائرة وأجهزتها وأعوانها :

لما أصبحنا لا نمتلك النعش الواحد

والقبر الواحد

أصبحنا نلقاه في مجموعات ضخمة

في قاعات التوقيف، وفي طابور الأسئلة الجهمه

في عين المخبر، في كف الشرطي، أو في تبليغ⁽¹⁶⁾ من
أصدق من تعرف
من طفل، أو زوج، أو من معشوق أو بما يُعرف بالطابور
الخامس. !⁽¹⁷⁾

يتوحد وعي الذات بالجماعة، من منظور جماعية المأساة، وبقدر ما
يعز الموت المفرد يتصاعد الموت الجمعي، بتداعيات السلوك المنحرف
للسلطة، وهنا تمارس الرسالة، عند هذا الحد، ضغطاً غير مباشر في
استنهاض الوعي الجمعي، الرأزح تحت تأثير الرعب، والخوف الذي ينتهك
كل العلاقات الإنسانية، بمستوياتها المختلفة، حتى الشديدة الخصوصية منها،
فوظيفها لصالح النظام، وبذا يتحوّل الخطاب من مجرد إثارة شعور
المتلقي إلى إنتاج المعلومة التي تعرّي أساليب النظام في أخذ الناس بالشبهة،
أو التهمة، مهما كان مصدرها، عبر التوافذ التجسّسية المشرعة على
حياة الناس .

ويبدو مكر الخطاب أبعد غوراً من رصد معاناة الناس من جور
السلطة، إنه يمزج ذلك بالسخرية من إلغاء التمايز الفردي لصالح فلسفة
النظرة الشمولية في الملكية التي تنتهجها السلطة، أسلوب حياة لها، بما في
ذلك توزيع الموت الجماعي على الناس، ولذا كان تعبير النصّ عن افتقاد
ملكية النعش الواحد، والقبر الواحد، عميق الدلالة على اختفاء الجانب
الفردي في حياة الناس، فشمّل ذلك حتى طقوس الموت، التي صارت
تمارسها السلطة على نحو جماعي .

ويعمد النصّ، في إبراز هذا الجانب، على المكوّن السردّي الذي يعمل
على الرّبط بين عمليتي الانفصال والاتصال اللتين يجسّدهما الخطاب في

(16) في الأصل ، " وتبليغ " ولعلّ الصحيح ما أثبتناه .

(17) عبده بدوي ، الجرح الأخير ، 86 .

سياق جملتي النفي والإثبات، " أصبحنا لا نملك "، " أصبحنا نلقاه "، لإعطاء تأثير مباشر عن عملية التحوّل من حالة إلى أخرى من خلال مسيرة فاعل الحالتين، بتأثير خارج عن إرادة الفاعل ليقع التركيز فيما بعد على الحالة الثانية التي تستقطب مركزية الخطاب بتداعيات ترتبط معها بصورة مباشرة، كمحصلة لهذا التحوّل، ولذا نجد أنّ العناصر التصنيفيّة المتعاقبة للخطاب ذات بعد دلالي واحد يعمّق من مجرى الموت الجماعي، الذي يؤسّس عليه الخطاب رؤيته الخاصّة، في سياق منظومة مركّبة من عدد من الوحدات اللغويّة التي تتآزر فيما بينها لتكثيف صورة الرؤية، عبر نظام لغوي يتحكّم في الانتقال من وحدة إلى أخرى، تهيمن عليه شبه الجملة المصدرية بحرفي الجر، في، ومن، اللذين يحركان الفاعليّة الداخليّة للنصّ بتفاعلهما مع روابط هذه الوحدات المتمثّلة بحروف العطف، " الواو "، و " أو "، إذ يتم الانتقال بين هذه الوحدات بصورة منسجمة تخدم مقصدية الخطاب .

وحين تتصاعد أحداث القمع، وتتفاقم أعداد المعتقلين في السجون، وتتزايد المداهمات الليلية للبيوعات بحثًا عن المعارضين للنظام، يستبد القلق بالشاعر عبده بدوي، فيهرب من هذا الواقع إلى التراث بحثًا عن أحداث مشابهة في التاريخ فيلتقي بالشخصيّة التاريخيّة، المثيرة للجدل، شخصيّة الحجاج⁽¹⁸⁾، المعروفة بالقسوة، وسفك الدماء ضد معارضيه، فيسقطها على عصره مستغلا كل إمكانيات هذه الشخصيّة، بما جبلت عليه من بطش، في قصيدة طويلة، تسمّى " من تجولات الحجاج في الليل "،

(18) استقطبت شخصيّة الحجاج عددًا من الشعراء المعاصرين بوصفها رمزًا للظلم والإرهاب . والاستبداد ، فوظفوها في أشعارهم قناعا يحاكمون به طغاة العصر . انظر في هذا الموضوع ، على عشري زايد ، " استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر " ، طرابلس ، ليبيا ، 1978م ، ص 157 وما بعدها .

سجّل فيها أحداث خمس ليال من الرّعب، مع مقدّمة لهذه الأحداث تحت عنوان " منشورات عامّة "، تبيّن فلسفة الحجاج في أخذ الناس بالسيف :

يا أهل الكوفة
لا يجتمع اثنان
إن يجتمعا فالثالث سوف يكون السيف
.. لا يلقي إنسان أذنه
إن سار وخلاها فسأقطعها
وسأقطع منه الكف
فلقد كان الأحرى به
أن يحشرها في أذنه
إشفاقا من صوت الحرف (19)

ينقلنا الخطاب ابتداء إلى المشهد التراثي المعروف عن تهديد الحجاج لرعيته، حتّى بدا المشهد شديد الكثافة التّاريخيّة، التي تكاد تحجب العناصر المعاصرة التي تمرّ قناة الموروث بصعوبة شديدة، ولعلّ هذا السّتار التّاريخي الكثيف راجع إلى أجواء الرّعب التي عاشها الشّاعر في تلك الفترة، فكانت صورة الحجاج التّراثيّة، وتهديداته تتداعى في ذهنه وتملأ جوانحه، وتسدّ عليه الأفق، فلم يتخلّص من قبضة هذا الموروث وقوّة تأثيره إلّا بصعوبة شديدة، ولعلّ الأمر كما يبدو مقصودًا لذاته خوفا من الوقوع تحت طائلة التّفسير السيّاسي للنّص، الذي قد يقود صاحبه إلى الاعتقال أو الموت .

ولما كانت دلالات مثل هذه الشّخصيّة التّاريخيّة تثير في النّفس، بمجرد ذكرها، مدلولات القسوة، والرّعب، والظلم، وإباحة الدّم، أمكن فهم

(19) عبده بدوي ، دقّات الليل ، 62 .

دالاتها العميقة على الفترة السياسيّة القاسية التي عاشتها مصر في الستينات من هذا القرن، وقد كان هناك أكثر من حجّاج، يتجاوز بممارساته وشذوذه فعل الشخصيّة التاريخيّة بمراحل، وما نشر من أسرار عن رجال المخابرات في تلك الفترة يدعم ذلك (20) .

يفتح الخطاب ملفوظاته بمثل ذلك النداء التاريخي، الذي واجه به الحجّاج أهل العراق، حين اعتلى منبر مسجد الكوفة، مستهلا به خطبته المشهورة، (يا أهل العراق)، بيد أنّ عدول الخطاب المعاصر عن لفظة " العراق " إلى " الكوفة " له مدلوله الخاص المرتبط زمانا ومكانا بظرف معين على عكس لفظة الخطاب التاريخي التي تشير إلى فضاء واسع يتجاوز محيط الخطاب في الكوفة ليشمل كل أهل العراق بدون استثناء، وتكمن تلك الخصوصية التي ينطوي عليها الخطاب في حساسيّة السّلطة من النّقد الموجّه إليها، أو خشية التآمر عليها من فئات معيّنة تمتلك سلطة القلم المؤثر في توجيه الرّأي العام، أو سلطة السّلاح، ولذا كان همس الاثنين، أو إلقاء السّمع إلى الإشاعة يشير شهية السّلطة إلى العقاب المتجاوز للحد إرهابا وردعا .

وتبدو فاعليّة الكلمة، في محيط السّلطة، شديدة عليها، لما لها من تأثير مباشر في إيقاظ الوعي، وتشوير الجماهير، ولذا فإنّ فلسفتها في هذا الجانب تستند إلى إغلاق السّمع طواعية أو كرها، ومن هنا جاء ذلك التصوير المفعم بالحياة، والمثير للدهشة، في طلب حشر اليد المقطوعة في الأذن، تعبيرا عن قلق السلطة وخوفها، من قوّة نفاذ الكلمة في السّمع والقلب، وتجسيدها حيّا لغياب حرية الرّأي والتّعبير ويستمد هذا التصوير

(20) انظر تفاصيل هذا الموضوع في كتاب جمال حماد ، الحكومة الخفيّة في عهد عبد الناصر، القاهرة، 1991م ، وكتاب طارق البشري ، الديمقراطية ونظام 23 يوليو ، منشورات مؤسسة الأبحاث العربيّة بيروت .

الفني، في إغلاق الأذن عن السّمع، مرجعيّته من التّعبير القرآني في إعراض قوم نوح عن سماع الدّعوة، (وإنّي كلّما دعوتهم لتغفر لهم جعلوا أصابعهم في آذانهم واستغشوا ثيابهم ...) .

وعلى صعيد التّشكيل الفني للخطاب يوضع الحجاج بصورة مباشرة مع الجمهور، فلا يظهر منه، على السّطح، إلّا صوته المنذر بالعقاب، في سياق عنوان القصيدة " منشورات عامّة "، " فالمنشور " هو العنصر الجوهري الذي يحمل صوت الحجاج، وبذا تتميّز الشّخصيّة المعاصرة عن قرينتها التّاريخيّة بهذه المنشورات التّهديديّة، التي تتجاوز حدود الصوت، الذي كان عماد الشّخصيّة التّاريخيّة في التّعامل مع الأحداث، وبالتالي يصبح المنشور وما ينطوي عليه أكثر ثباتا في مواجهة تحدّي التّمرد، أو الخروج عن السّلطة إذ يبقى نصّه المدوّن مذكّرا بالعقاب، فلا يعتريه حذف أو زيادة أو تشويه، تشتك في استيعابه حاسّتا البصر والسّمع معًا .

ويحاول الخطاب، في مقدّمة قصيدة، " زمن تجوّلات الحجاج في اللّيل " أن يستكمل كلّ العناصر التّراثيّة التي تكشف عن عناصر القسوة والشّدوذ في شخصيّة الحجاج، فكان هناك اتّكاء خاص على أهمّ ما عرف به الحجاج وهو حبّه الشّديد لرؤية الدّم منبجسا من جسد الضحيّة، وانتشاؤه به :

يا أهل البصرة
لن آخذكم بالسّيف على غرّة
فأنا أهوى أن أنظر في عينيّ مقتولي
... وأحبّ الدّم
لا أعشق منه الخيط المنبجسا
لكنّ الشلّال الشّرسا !

... أنا أعرف أنني أحصد ما زرع الله
لكن لا يعنيني نبض في الحقل الأخضر

ما يعنيني أعناق سنابلكم إذ تهوي في البيدر ! (21)

يركّز النصّ هنا على تجلية الوجه الحقيقي للشخصية التاريخية، في سياق المأثور التراثي، الذي يقود حركة ملفوظات الخطاب في الكشف عن النزعة النفسية، التي تحكم هنا هذا السلوك الدموي، حتى بدا الموقف استعراضاً لنفسية منحرفة، منساقاً وراء نزعاتها الدموية، ومع أنّ الخطاب لا يكشف عن عمد أيّ ملمح عصري، في ملفوظاته، يمكن أن ينصرف إلى حجاج العصر، في هذه المرحلة من القصيدة، مرجعاً ذلك إلى حديث " الليلات الخمس "، فإنّ إيقاعات الأحداث التي عاشتها الأمة، في تلك الفترة التي كتب فيها الشاعر قصيدته قوية الإيحاء على حجاج عصري بعينه، وأحسب أنّ حضور الشخصية التاريخية، في زيّ نصّ أدبي يحاول تسجيل موقف من واقعه، هو حضور غير مباشر للشخصية المعاصرة في مواجهة حكم التاريخ، وما الشخصية التاريخية إلاّ الوسيلة التي توطّر بها الشخصية المعاصرة لوضعها في مكانها الصحيح من التاريخ .

فإذا ما أتينا إلى تحليل المكونات اللغوية للخطاب نجد أنّ النبرة الخطابية هي التي تهيمن على شبكته، في سياق النداء، وتوزّع جملة بين التفي والإثبات، مع سيطرة الجملة الفعلية وتوزّعها بصورة رأسية أو بصورة أفقية، مع مساحة كافية لتمدّد الجملة الإسمية، وقد تضافرت هذه المستويات اللغوية في تقريب الصورة الدقيقة للشخصية التراثية، ففي حين حملت الجمل الفعلية أنماط التهديد والوعيد، بصورة مباشرة إلى المخاطب،

(21) عبده بدوي ، المصدر السابق ، 64 .

تكفلت الجمل الاسمية بتقديم الشخصية التاريخية بنوازعها النفسية التي تحكم سلوكها، مما أضفى على النص حيوية في تحولات مستويات ملفوظاته اللغوية، فضلا عن تجلية الزوايا المختلفة في شخصية المتكلم .

وعلى المستوى الصوتي، يستغل الخطاب إمكانات الصوت في تمثيل المعنى، فنجد في هذا الصدد أن صوتي الألف والياء قد هيمننا بصورة تامة على جميع تراكيب الخطاب، لتمثيل حالة التهيج الانفعالي التي سيطرت على المتكلم في ملفوظات خطابه، من أجل اختراق وعي المخاطب، وهزه على نحو يستوعب معه رسالة المتكلم، ولا يكتفي الخطاب بهذا بل يعمد إلى استغلال صوتي السين والشين في الكلمات " المنجسا "، " الشلال "، " الشرسا "، لتمثل لحظات صوت انبثاق الدم وتدققه، من جسد الضحية، بما ينطوي عليه هذان الصوتان من صفير حين النطق بهما، فكلاهما رخو مهموس، لكي يكتف من قوة تأثير المشهد الدرامي في نفس المتلقي كأسلوب حياة للمتكلم قبل أن يكون أسلوب ردع للسلطان .

ونلتقي في الليلة الأولى، من قصيدة، " من تحولات الحجاج في الليل " صورة نمطية من حالات الرعب المتكنة على مداممة البيوت في هدأة الليل بحثا عن ضحايا جدد تضاف إلى رصيد الإرهاب والقهر لسياسي :

لما صاحت في الليل الأبواب
من تحت مخالب دامية وسباب
من تحت حذاء مشقوق، ومؤخرة لسلاح لامع
أصغت حتى أحجار البيت
حتى " رأس الشارع " !
حتى قمر قد كان يطل على ليل الشاعر
وينامه، لكن هذي الليله

لم يلمح خوفاً من أن يسجن بين سحب
عاماً أو بضعة أعوام من غير استجواب !!
في هذي الليله
قد كانت سبعة أعوام في طفل أخضر
تمشي فرحاً ! تتبخر
وتغني ما حفظ الأطفال
" يا عساكري يا بو بنديقيّة "
... لحظات ثم تدقّ عصا الحجاج على تلك الأغنية
بحثاً عن رأس أينع في تلك الأمسية

فيجف الطفل ، ويستخذي من خلف الأهداب (22)

ليس ثمة مكان في هذا النصّ لشيء آخر، غير بيان حقيقة إرهاب
السلطة بالمنظور الشامل، الذي يتخطى حدود المكان، في زمن بعينه، زمن
الليل، أو زمن الرعب الحجاجي الصّاحب، الذي يتنامى بصورة متعارضة
مع حركة الليل المتسمة بالهدوء والسكينة، ولذا يأتي الفعل " صاحت "،
المقترن بظرف الزّمان، المتضمّن معنى الشرط، " لما " ممزّقا فضاء
السكون الليلي، في سياق مظاهر الرعب المصاحبة للحدث ذاته، والمرتبطة
به ارتباط المعلول بالعلّة، وهنا لا يكتفي بتسجيل الفعل، في صورة
استعارية، شديدة الإيحاء، بغرابة الحدث، بل يصحب بمشاهدة بصرية
مركّزة في سياق النّعت، المحدّد للصّورة المرئية، تعمل على خلق مناخ
نمطي من إرهاب السلطة، فهناك " مخالب دامية "، و " سباب "، و " حذاء
مشقوق "، و " سلاح لامع "، كلّها تتجمّع في لحظة زمنية معنيّة، وقد
تهيّأت لممارسة دورها الإرهابي، في انتهاك حرمة البيوت، واعتقال
المواطنين، أو ترويعهم في أحسن الأحوال .

(22) المصدر السابق . ص 65 وما بعدها .

ثم تبدأ، على إثر حدوث الفعل، قيم صياغية مرتبطة بأداة الشرط، المتصدرة الخطاب، لتسجيل ردة الفعل المتمثل " بالإصغاء "، بوصفه أعلى درجات الانتباه عقلياً ونفسياً، بيد أن هذا الإصغاء ينداح، لفرط الرعب، في حيز فضائي يمتد من الداخل إلى الخارج، بالشكلين الأفقي والرأسي، ليشمل عناصر مجازية، تتجاوب مع أصدائه، حوّلت من دلالتها الشّبيّة الجامدة إلى دلالتها الإنسانية، فاكسبت صفة " الإصغاء "، كخاصية إنسانية، وكلّها تصبّ في مجرى تجسيد أبعاد وفعالية هذا الإرهاب بطقوسه المنظمة سلوكاً، وهينة، في شخص أفراد، بأسلحتهم اللامعة، وأحذيتهم المنشقة وخالبهم الدامية، وألستهم البذيئة، وفي إطار هذا الرعب، يتوقّف النصّ عند حدثين، في هذه الليلة، لارتباطهما، بصورة مباشرة، بالشاعر، الأوّل : اختفاء قمر الشاعر الذي اعتاد أن يناغمه، خوفاً من السّجن أو الاستجواب، والصّورة رغم مجازيتها عميقة الدّلالة على المدى الذي بلغه الرعب في النفوس، وبتحطّم اللحظة الرومانسية عند الشاعر، في هذه الليلة المشؤومة، يبقى " ليل الشاعر "، هو الأكثر حضوراً في النفس، ولا يعني هنا " بالليل " اللحظة الفيزيائية، وإنّما اللحظة النفسية التي تتمزّق النفس فيها أمام هذا الإرهاب المستمرّ. أمّا الحدث الثاني، فهو مرتبط ببراءة الطفولة وترويعها فجأة، وهي في قمة استغراقها في اللعب، ويوظّف النصّ، لتجلية هذا المشهد، ترنيمة طفولية " يا عسكري يا بو بندقية "، يتغنّى بها طفل صغير، لتقطع هذه التّرنيمة في لحظة مباغتة " عصا الحجاج "، وكأنّها على موعد مع هذه الأنشودة، وتلك هي المفارقة الحاسمة، في هذا المشهد، الذي يتجمّد الطفل فيه خوفاً وهلعاً، ولا مرأى في أنّ مشهد انكسار الطفولة، أمام الإرهاب أضفى بعداً فاعلاً في درجة درامية النصّ في نفس المتلقّي، وبخاصّة ما يثيره تعبير " يستخذي خلف الأهداب " من إحياءات تعكس مشاعر الخوف، والقلق، والرعب، أمام هول المفاجأة، لكن " عصا الحجاج " مسبّبة الرعب، لهذا

الطفل البريء، تبحث عن شيء آخر يحدده الخطاب تحديدا واضحا، " عن رأس أُنْع في تلك الأمسية "، ومن الطبيعي أن الطفل ليس مقصودا في ذاته لكن القدر ساقه في طريق تلك " العصا المربعة "، ليشهد تجربة جديدة في حياته، قد تحفر أخاديد عميقة في نفسه تلازمه مدى الحياة، ولعل هذا ما يريد النصّ تأكيدَه من توظيف براءة الطفولة في عناصر تكوينه، يضاف إلى ذلك ما قد يثيره مثل هذا المشهد من تثوير الحسّ الإنساني تجاه ترويع الطفولة البرينة.

ولعلّ ما يثير الانتباه في هذا الجزء من القصيدة أن العناصر التراثية، التي في إطار مرجعيتها تحرّك النصّ ابتداء، قد تراجعت كثيرا أمام ضغط العناصر المعاصرة، التي فرضت ظلّها على حركة النصّ، حتى لم يبق منها إلا الرّمز، " عصا الحجّاج "، الذي يشدّ هذا الجزء من النصّ إلى مقدّمته، التي أشرنا إليها قبل قليل، فهل يعني ذلك أن الذات حاولت مراوغة السّلطة، خشية مساءلتها، عن ملفوظاتها، بالتركيز على العناصر التراثية في المقدّمة، ثمّ التحرك على ضوئها بحرية تامة، في المقاطع الأخرى ؟ ربّما كان الأمر كذلك، وقد لا يكون، لكن المهمّ أن النصّ استطاع بكفاءة عالية أن يوظّف كل ما يمكن توظيفه من وسائل فنية، كالرّمز والاستعارة، والمجاز، وصوت ترنيمة الطفل، حتّى طريقة نطقه لكلمتي عسكري، وبنديّة، " يا عسكري يا بو بنديّة "، والألوان، والأصوات، لينقل إلينا نبض العصر ومفارقاته في حياة الإنسان .

في الليلة الرابعة " من تجولات الحجّاج في الليل " تدخل بنا الذات في حوار مع نفسها، المتخمة بالقلق، في إطار الرّعب التراثي، الذي اتّسمت به شخصيّة الحجّاج في التاريخ، لتنقل إلينا نبض الحياة في مواجهة بطش السّلطة :

شيء ما في هذا الليل المقتول
قد أرهقه ... قد داهمه
قد غير في عينيه الأشياء
قد شدّ جذورا من تحت الأشجار الخضراء
وأحال الدنيا صامته صفراء
إلا من صوت في أعماق الليل يقول :
" من يحمي في هذي الأيام غصون الزيتون ؟
من ينتظر البشري من سيناء ؟
من يشهد أنّ العصر دميم والأيام سجون ؟
ويغني للمعصوبة أعينهم
من قبل السقطة في بئر الظلماء "

...

لحظات ثمّ تدقّ عليه عصا الحجاج
فيموت وراء الباب رتاج بعد رتاج
ويقيء النور، ويأتي ظل خلف زجاج
قد حملق وجه الحجاج القاسي في كل البيت
حتى في الرّعدة في المصباح المهتاج
حتى في نبض يلهث في الأوداج⁽²³⁾

ينهض هذا الجزء من الخطاب على تفاعل ثلاث حركات في شبكة
نسيجه تؤلف معا تيارا متواصلا من القلق اللانهائي لواقع ينبض بالرعب،
فعلى المستوى الأول، تطالعنا الذات متلبسة بالحيرة من ذلك الشعور
الغامض المفاجئ الذي أرهقها، وقلب كيائها في رؤيتها الأشياء حتى بدت
الدنيا من حولها " صامته صفراء "، ويكشف هذا الوصف عن ثراء دلالي

(23) المصّر السابق ، 75 وما بعدها .

يشي بالموت وانطفاء الحياة، ومع قدرة الذات على استجلاء أحاسيسها الشعورية من منظور انعكاسات هذه الأشياء عليها، فإن حقيقة هذا الشعور المغير في الرؤية يبدو بعيدا عن التحديد، أو هو وراء قدرة الذات على القبض عليه، ولذا نكتفي بتسميته تسمية تزيده غموضا " شيء ما "، بما يزيد من مساحة هذا الشعور المبهم، وبالتالي يرفع درجة القلق والتوتر في النفس إلى أبعد مدى ممكن، وبخاصة حين يتم ذلك كله في سياق " الليل المقتول "، وهذا التعبير المجازي يكشف عن أزمة الذات مع محيطها الذي تعاني تداعياته المثيرة للقلق والترقب، ومن ثم كان النعت في النص تجسيدا مباشرا لذا الشعور الغامض في مستوى الرؤية، فالأشجار قد شدت جذورها من تحت، والدنيا صارت صامتة، وهذان الوصفان يصبان في رؤية أعم، هي رؤية " الليل المقتول "، الذي تتفاعل في فضائه كل هذه الأحاسيس والمشاعر السلبية حيال الواقع، المتجه إلى انطفاء جذوة الحياة في شرايينه .

وتنطلق الحركة الثانية للخطاب، من محيط الليل أيضا، في سياق صوت آخر يمزق هذا الصمت بالأسئلة التي تنفجر شظايا في وجه العصر تعبيرا عن حالة القلق السياسي الممض، ومن ثم يتوقف هذا الصوت عند مسببات هذا القلق على المستقبل، فيحددها تحديدا مباشرا في سياق التساؤل المتوالي، لمسرحة الموقف، وجعله في متناول وعي المتلقي، ولذا يتم التركيز بصورة حادة على الوعي الغائب، " يغني للمعصوبة أعينهم "، للفت الانتباه إلى هذا الصوت الذي يحاول أن يفرض سياقه الخاص على الأحداث، من خلال البحث عن أنموذج من الوعي قادر على التحديق الشديد في الواقع ليكون شاهدا على العصر، وفق رؤية تتجانس مع رؤية هذا الصوت في الحكم عليه، وهي رؤية تنطوي على موقف يرهص بالكارثة، تصرّحا لا تلميحا، " قبل السقطة في بئر الظلماء "، وهكذا

يحدّد هذا الصّوت أبعاد الموقف القادم، من منظور مخالف، يعتمد على نفاذ الرؤية، وقوّة الحدس، في قراءة الواقع، والمستقبل .

ومع أنّ هذا المقطع من القصيدة يتكئ على تقنيات " المنولوج " في تقديم صوت آخر يتفاعل مع حالة توتر الذات، وحيرتها وقلقها، في مطلع الحركة الأولى من النصّ، فإنّ هذا الصّوت كسر من حدة حضور الذات في النصّ، وارتفع معها في معاناتها بصورة ظاهرة، لكنّه في النهاية يبقى صوت الذات، في حوارها مع نفسها، ومع الواقع من حولها، وبالتالي ترتفع الذات بخطابها من مجرد انفعالات نفسية فرضها موقف معين إلى رسالة سامية تتجاوز الذات إلى مصير أمة .

وفي الحركة الثالثة من النصّ لا يلبث هذا الصّوت أن ينكسر مع ظهور حركة " الحجاج " في فضاء الليل، مستخدمة سلطتها التعسّفية، في إثارة الرعب في الأشياء التي تتماس مع حركتها بصورة سلبية بما ساعد على إيجاد مستوى من العلاقات الزمانيّة والمكانيّة والإنسانيّة تتعاقب مع حركة الرعب بصورة تلقائيّة، نظرا لمخزون الذاكرة الطافح بالرعب الحجاجي الذي يموت من إطلالته " وراء الباب رتاج بعد رتاج "، وهلعا منه " يقىء النور " .

ويطلعنّا الخطاب لا على الجانب المرعب في هذه الشّخصيّة فحسب، بل على الجانب العملي منها في انتهاك أدقّ خصوصيات الناس في البيوت، وفي مكوّنات النفوس أيضا، ولذا يأتي تعبیر النصّ عن هذا الملمح من الشّخصيّة، " قد حملق وجه الحجاج القاسي... الخ " عميق الدّلالة على اللحظة المعاصرة، التي يحاول النصّ تجلية أبعادها عبر الشّخصيّة التّراثيّة، كوسيط لتجربة السّلطة في تعاملها مع الناس، حيث إنّ الشكّ، والرّيبة، والخوف، هو ما يحكم علاقات الطّرفين .

وعلى مستوى البنية التشكيلية للخطاب يلاحظ أن الإضافة النحوية قد أخذت أبعادا أساسية في بلورة التجربة الفنية، على نحو يخرجها من إطارها الذاتي إلى بعد إنساني عام، كما في عبارات مثل " غصون الزيتون "، تعبيرا عن السلام، و" بنر الظلماء "، تجسيدا للكارثة، و" عصا الحجاج " رمزا لسلطة القهر، و" وجه الحجاج القاسي "، رمزا للسلطان المستبد، كما أخذ النعت بعدا آخر في تحديد درجة التحوّلات التي تعاني الذات رؤيتها، فنلتقي بالألوان " الخضراء "، و" صفراء " ثم " الظلماء "، مقابل السّواد، ومع أن النعت مرتبط أساسا بالوظيفة النحوية لبنية النصّ فإنّ وظيفته الدلالية، حين يحسن توظيفه، تبقى أكثر أهمية من قيمته النحوية، حين لا يتجاوز أن يكون حشوا بلاغيا، ولو تأملنا النعتين الأخيرين، المفرد والجملة، في نهاية الخطاب، " المهتاج "، " يلهث في الأوداج "، في سياق بنية تركيب جملتها النحوية، لوجدنا أنّ وظيفتهما الدلالية تكمن في محاولة التقاط حركة الشعور بالرعب، واختلاج النفوس بها، لحظة النظرة الحجاجية المتفحّصة، المدعومة بسلطة العصا، التي تدقّ الأبواب في عتمة الليل، مثيرة الفزع في النفوس، ولعلّ تجسيد فاعليتها في تلك الاستعارة المتكررة، " يقى النور " كاف لإثارة الإحساس بالغثيان، وردّة الفعل النفسية العنيفة عند ضحاياها .

لم يكتف الشاعر عبده بدوي بالتقاط شخصية الحجاج التاريخية، رمزا للحاكم الظالم بل ذهب يبحث في التراث عن ضحاياها على مستوى الجماعات والأفراد ليسقطها على واقعه الذي ينوء بالمظالم، فكان

له في حادثة " السود في البصرة " (24) مادة ثرية لو أحسن استغلالها
في توضيح هذا الجانب :

ماذا نفعل

نحن السود المقهورين الغرقى في هذا العصر

فلقد أكلتنا ملاحات البصرة

شربتنا ملاحات البصرة

.....

عشنا عرقاً متناً شفقاً

قلنا : فلنترك ما قد قيل بأنّ الناس جميعاً إخوة

ولنحرس عهر الناس بليلات القسوة

لن يحزننا أنّ الزوجة

قسمت - عدلاً - تنهيتها بين الزوج المسكين وبين العاشق !

لن يقتلنا هذا الورد المتدلّي متناً في السّفح

فالآنية الحمراء - على الأعناق - الجرح

لن يزعجنا أنّ الشّمس

تشكو في كلّ صباح أعراض الطمث

في هذا العصر البخس

لن يبكينا أنّ السّادة

إمّا ديوث، أو مجنون، أو قاتل

فلقد أصبحنا من طول القهر النازل

(24) تشير أحداث التاريخ إلى أنّ السود في المنطقة المحيطة بالبصرة قاموا بعدّة ثورات ضدّ سادتهم . رافعين راية العصيان المسلّح ضدّ الدولة والأفراد . سنة 70هـ في عهد مصعب بن الزّبير ، وتمرد عام 75هـ في ولاية الحجاج بن يوسف حيث قمع ثورتهم . ثمّ كانت ثورتهم الكبرى سنة 255 هـ ، بقيادة زعيمهم علي بن محمّد ، التي ارتكبت فيها الكثير من الفظائع والمجازر البشريّة . وقد أفاضت في الحديث عنها كتب الأدب والتاريخ ، لمزيد من التفاصيل راجع أحمد علبي ، ثورة الزّنج ، بيروت ، 1991 م .

سيقاننا دون سنابل

وبذورا في واد قاحل⁽²⁵⁾

يحاول النصّ من خلال تمرد السّود في البصرة عام 75 هـ ، إبان ولاية الحجاج بن يوسف على العراق ، أن يوظف هذه الحادثة التّاريخيّة بإسقاطها على العصر بيد أن العناصر التّراثيّة، تفرض حضورها بصورة تكاد تخنق معها أيّ ملمح عصري، مثلها في ذلك مثل بعض النّصوص السّابقة، ممّا يهدّد بتقويض التجربة الفنّية، وتحويلها إلى مجرد وصف تقريرى لحادثة تاريخيّة⁽²⁶⁾، وليس هذا هو مجال الشّعر ، ممّا قد يعطي انطبعا أوليّاً، للقارئ المتعجّل، على الأقل، أن الشّاعر قد أخفق في الرّبط بين تداعيات الحاضر والموروث التّاريخي الذي يعتبر قناعاً يطل منه الشّاعر على أحداث عصره، بصورة آمنة نسبياً من غائلة السّلطة، وبخاصّة حين تكون الأخيرة هي موضوع القناع، كذلك الحالة التي نواجهها مع الشّاعر عبده بدوي في كثير من قصائده التي تعتمد في بنيتها الفنّية على الموروث التّاريخي .

يواجهنا الخطاب بصوت واحد، صوت السّود المقهورين على أيدي سادتهم في " البصرة "، مع اتّكاء خاص على مكان عذاب هذه الفئة المقهورة، " ملاحات البصرة "، الذي يتكرّر مرتّين، ومع أهميّة هذا المكان، وإيحاءاته التّاريخيّة المرتبطة بمعاناة فئة مغلوبة على أمرها، فإنّه بدا عاجزاً عن إعطاء آية إشارة معاصرة يمكن إسقاطها عليه، وبخاصّة أن ملفوظات النصّ التّالية، مباشرة لإشارة المكان، تعمل على تجلية أبعاد عذابه، بصورة انعكاسيّة على نفسيّة هذه الفئة المظلومة من النّاس، ممّا يولّد إحساساً بالتّعاطف الإنساني معهم ، ولعلّه من الطّبيعي أن مفهوم التعاطف

(25) عبده بدوي ، المصدر السابق ، ص 87 وما بعدها .

(26) علي عشري زايد ، استدعاء الشخصيات التّائية في الشعر العربي المعاصر ، 368 .

في الخطاب أمر تقديري، متروك لمدى انفعال، أو تفاعل القارئ مع طريقة التعبير الشعري، بيد أن الذي لا جدال فيه أن الخطاب يعبر عن موقف رافض للواقع بما ينطوي عليه من قهر، مع قلة الحيلة في تغييره، إلا من الإيمان بمبدأ الصمود مهما كانت التداعيات والتأثيرات .

وهذا الصمود، الذي يقيم الخطاب جدليته على أساسه، صمود سلبي يتكئ فيه على عدم المبالاة فيما يحدث منطلقاً في ذلك من حاجة عقلية قوامها معطيات الواقع الموزعة بين تسلط دموي على الرقاب، وانتهاك للحرمات، وفساد اجتماعي، قتل في هذه الفئة المضطهدة الإحساس بالحياة، حتى أصبحت - على حدّ تعبير الخطاب - " بذوراً في واد قاحل "، لا تملك الحياة لكنها لم تفقد إرادة الحياة، بما تنطوي عليه البذرة من سرّ الحياة، لكنّ هذا الصمود السلبي، أو الحيرة أمام قوة الواقع، ليس ملمحاً تراثياً في حركة السّود في البصرة، إذ كانت حركة عصيان مسلّح، قمعت بقوة السّلاح بعد أن هدّدت كيان الدولة، وبالتالي يقترب هذا الملمح من أن يكون ملمحاً عصرياً ينطبق على واقع الناس في هذا العصر حين يعيهم الأمر، فيبحثون عن مبررات سلبيتهم بتلك الحجج التي يدور حولها الخطاب، فإذا صحّ هذا التفسير، ولعلّه كذلك، فإنّ الملامح العصرية الأخرى لا تكاد تلاحظ إلا في إطار هذا التفسير، إذ تنسرب في النصّ بصورة دقيقة، محاطة بنسيج من عناصر الموروث التاريخي، ولنتأمل هذا التعبير المثير، إلى درجة الغثيان، " لن يحزننا أن الزّوجة قسمت - عدلاً - تنهيدتها بين الزّوج المسكين وبين العاشق " ! إذ لا يمكن أن ينصرف هذا الملمح إلى الموروث التاريخي، إذ من المعروف أن العبيد في البصرة آنذاك كانوا يعانون من الجوع والمرض، والقحط الجنسي، فلم تكن لديهم أزواج، يقول عنهم ابن أبي الحديد : " لم يكونوا ذوي زوجات

وأولاد، كانوا على هيئة الشطار عزّاباً " (27)، ولذا كان انتقامهم لحرمانهم عنيفاً ومروعاً استبيحت فيه الدماء والأعراض، (28) من هذا يتبين أنّ الخطاب يومي إلى السود ظاهرياً غير أنّ مقصده الخفي ينصرف إلى العصر الذي بدت فيه السلبية تجاه فضائح السلطة الجائرة، تنصرف حتى إلى إشاعة التغاضي عن اتخاذ موقف تجاه الزوجة الخائنة، بما يشير إلى حالة العجز التام عن اتخاذ أي موقف إيجابي تجاه العصر، الذي يمثل كما رأينا في قصائد سابقة، بؤرة أساسية في شعر عبده بدوي، ينطلق منها ويعود إليها كاشفاً عن مواطن العلة الأساسية في نسيج الواقع، وهي السلطة القمعية المسؤولة عن قتل روح التمرد، أو الاعتراض في نفسية الناس، ولذا كان السؤال في مطلع الخطاب حاسماً في هذا المجال، " ماذا نفعل " ؟ ! ، وقد يبدو السؤال ساذجاً وبسيطاً لكنّه عميق الدلالة على حالة العجز والخيبة والخوف بفعل " طول القهر النازل "، كما هو تعبير الخطاب، هذا القهر الذي حوّل الناس كما يقول النصّ : " سيقاناً دون سنابل "، وهذا التعبير المجازي بالغ الدلالة على حالة العقم في حياة الناس، وهو يتراسل بصورة مباشرة مع تلك الاستعارة المجازية الجديدة في تصوير عقم الشّمس، إذ " تشكو في كل صباح أعراض الطمث "، ومن هذين المجازين تبلور حالة الإحباط التي ترسخ مفهوم اللّاجدوى من المقاومة، التي تتحوّل إلى سلوك عام يفقد فيه الإنسان رؤيته الخاصة للحياة، ومن ثمّ تصبح اللامبالاة هي الإطار الذي يحكم عمومية العلاقات الإنسانية من أعلى إلى أسفل أو العكس، ومن هذا المنظور تبدو انتهاكات السلطة مبرّرة، أمام عدم المبالاة، مادام السّادة حسب تعبير الخطاب : " إمّا ديوث، أو مجنون، أو قاتل "، وهذا التّصنيف رغم قسوته يقدّم

(27) عبد الحميد ، بن أبي الحديد . (ت 655 هـ) ، شرح نهج البلاغة ، ط . . يسى البابي

الخلبي . القاهرة ، 1966 ، ج 8 / 126 .

(28) أحمد علي ، ثورة الزنج ، 132 - 135 ، 148 .

رؤية ذاتية لواقع السلطة وانحرافات الأَخلاقية، وهذه الرؤية قد تنصرف دلالتها إلى الموروث، كما يمكن أن تنصرف في الوقت ذاته إلى المعاصر، إذ إنّ الحدود بين الموروث والمعاصر هنا غير واضحة، بما يسمح للنّصّ بهامش من المراوغة تجاه محاسبة السّلطة للمفوضاته .

ومع أنّ صوت الشّاعر، كضمير متكلم لا وجود له على الإطلاق في النّصّ، وأنّ الحضور الدائم كان لضمير الجمع المتكلم، الذي في سياقاته المختلفة تتفاعل أحداث النّصّ معبرة عن معاناة عامّة، فإنّ الشّاعر بقي مستكناً في نسيج بنية التعبير كفرد في مجموع، وإذا كان الموروث التاريخي يمثّل للشّاعر قناعاً ينفذ من خلاله إلى تأمل واقعه بصورة " تنأى به عن التدفق المباشر للذات، دون أن يخفي الرّمز المنظور الذي يحدّد موقف الشّاعر من عصره " (29)، فإنّ طبيعة استعارة الموروث تفرض نمطاً معيناً من التنازل وفقاً لما يكتنزه الموروث من عناصر قادرة على التّوازي بصورة مقاربة، ولا أقول متطابقة، مع أحداث العصر، بما يساعد على إسقاط الدّلالة المعاصرة من جهة، ويبرّر استعارة هذا الموروث يعينه دون غيره من جهة أخرى، فإذا ما وضعنا ذلك كلّه في إطار الحساسية المفرطة عند الشّاعر تجاه ظلم السّلطة أمكننا أن نفهم سرّ اختيار موضوع " السّود في البصرة "، وهو موضوع يقترن بالظلم الجماعي الفادح الذي وقع على هذه الطّبقّة الاجتماعيّة في التاريخ الإسلامي، سواء من السّلطة أو من غيرها، كما يقترن أيضاً بالثّورة الدّمرة على هذا الظلم، وهو من هذه الجهة قادر كرمز على التعبير عن المعاناة الجماعيّة، غير أنّ الشّاعر كما رأينا لا يستثمر كل إمكانيات هذا الموروث، بل يلتقط منه الجانب المرتبط بالنّظم والمعاناة، والقهر، ويعكس

(29) جابر عصفور، أفعى الشعر المعاصر، مهيّار الدّمشقي، مجلّة فصول، المجلد الأوّل، العدد الرابع، يوليو 1981م، 123 .

ردّة الفعل عند السّود من الثورة والتمرد إلى اللامبالاة، لتصبح الأخيرة هي السّمة العصريّة التي يتكئ عليها النّصّ لإدانة النزعة الجمعيّة في اللامبالاة تجاه عسف السّلطة وطغيانها. وهي نزعة تكاد تكون قاتلة لوقوعها في دائرة التّبرير السّلبي أيضا، على نطاق الجماعة، ممّا يقتل روح المقاومة والتمرد في النفوس .

وإذا ما تأملنا البنية التركيبيّة للخطاب نجد أنّ بعضًا من المظاهر اللّغويّة قد هيمنت على شبكة النّصّ بصورة لافتة ممّا رفع من درجة تفاعل تحولات الخطاب، كبنية فنيّة، تستثمر الموروث في هذا الجانب، لفظتا " المقهورين "، و" القهر "، الأولى وصفا للسّود، والثّانية مضافة إلى لفظة " طول " قبلها، المعبرة عن استمراريّة زمن القهر، وبالتالي يصبح القهر مرحليّا قرين " السّود " على مستوى الموروث التاريخي، ثمّ تجاوزه بالتمرد، ولذا تنصرف دلالة استمراره، إلى الوضع المعاصر، إلى السّواد الأعظم من النّاس المسحوقين بفعل لبسّلة، أو بفعل أجهزتها القمعيّة، كما يواجهنا تعبير " في هذا العصر " مرّة في مطلع الخطاب، ومرّة قبل آخره . والآخر يقترب بالنّعت " البخس - وبنية هذا التّركيب شائعة في كثير من قصائد الشّاعر، وقد رأينا نمطا منها فيما سبق من قصائد هذه الدّراسة، ممّا يشي بهيمنة حضور العصر المعيش على ذهن الشّاعر، ودرجة وعيه به، وقد حدّد النّعت درجة هذا الوعي بصورة دقيقة. كما يتضمّن الخطاب عدداً من الوحدات اللّغويّة المتماثلة في بنية تركيبها النّحويّة على امتداد النّصّ :

لن يحزننا أنّ الزّوجة ...

لن يقتلنا ...

لن يزعجنا أنّ الشّمس ...

لن ييكينا أنّ السّادة ...

وقد عمدت هذه المتواليات التكرارية إلى بيان مدى السلبية واللامبالاة، عند الجماعة، نحو تحديات الواقع والسلطة، مع الشكوى المتواصلة من ظلمهما معاً، حتى طغت على الرؤيا الأساسية للقصيدة، وهي الكشف عن وجه الظلم في العلاقات الإنسانية .

وعلى مستوى الشخصيات التاريخية المتمردة على السلطة تكون شخصية عبد الله بن الزبير⁽³⁰⁾، وأمه أسماء أنموذجين يستثمرهما الشاعر دفاعاً عن العدالة، ودرء الظلم ومقوماته حتى الموت :

أمّي أسماء بنت أبي بكر
قد جاءت كيما تبصرني في هذا العصر
أمّي أسماء بنت الصديق
قد جاءت مثل الموتى في ضيق
... أمّي قد جاءت غضبي بنطاقين
لكن في عينيها لم أبصر حزناً .. بل حزنين
فلقد قالت - فيما نصحتني به
ويداها طير حطّ على الكتفين -
يا عبد الله
إن كنت على حقّ فارفع سيفك في وجه الحجاج .. فرفعت السيف
ليهلّ ربيع من بعد الصيف
ليعرّش عدل من فوق الخوف
لكن الورد الأحمر
غطّى عنقي

(30) عبد الله بن الزبير بن العوام ، أول من ولد من المسلمين بالدينّة بعد الهجرة ، أخذت له البيعة بالخلافة بمكة سنة 64 هـ ، نشبت بينه وبين الخلافة الأموية نزاعات دموية على السلطة ، انتهت بقتله سنة 73 هـ . انظر ترجمته مفصلة في كتاب ابن خلكان ، " وفيات الأعيان " ، تحقيق إحسان عباس ، بيروت 1977 م ، ج 3 / 71 - 75 .

غطى صدري، وتقاطر من كفّ بعد الكفّ

إن تصمت كفّ تقطر كفّ !! (31)

يبدأ الخطاب بحشد صور مركّزة عن الشّخصيّة التّراثيّة " أسماء "، التي يتكرّر اسمها مرّتين، مرة بنسبتها إلى أبيها بكنيته، ومرة بلقبه، ويتمّ ذلك كلّ في نطاق الملفوظ السّردى للشّخصيّة التّراثيّة الأخرى، عبد الله بن الزّبير بن أسماء هذه، الذي ضاعف من حضور أسماء في النّصّ من خلال انتسابه إليها بصورة مباشرة، " أمّي " ثلاث مرّات، وهذا الحضور الطّاعني للأُم حضور انتمائي لعصر بطولة المرأة المسلمة يتعرّزّ بذلك الحوار الدّرامي، الذي يدور بين الأمّ والابن، في أحلك لحظة في حياة الأخير، الذي كان يقاتل جيش الأمويين، بقيادة الحجاج بن يوسف، متحدّياً ظلم السّلطة، في فرض الواقع السّياسي على المسلمين .

ومع كثافة العناصر التّراثيّة في النّصّ فإنّها لم تحجب تماماً بعض ملامحه العصريّة التي ترف في نسيجه، يأتي في مقدّمتها هذا التّعبير اللاحق، " قد جاءت كيما تبصرني في هذا العصر "، الذي تبنى على أساسه كلّ تحولات الخطاب اللّغويّة، فإذا عمدنا إلى تحليل هذا التّعبير، نجد أنّ الفعل جاءت، في هذا السّياق، مرتبط بمقصديّة معيّنة " كيما تبصرني "، ممّا يشي بعملية اتصال بعد انفصال بين الطّرفين، يتعرّزّ ذلك بمفهوم عبارة، " في هذا العصر " التي تشير إلى اللّحظة المعاصرة، وبالتالي تتحوّل أسماء ابنة الصّديق، وابنها عبد الله إلى رمزين لرفض البغي، والانتصار للعدالة .

ويلجأ الخطاب بعد ذلك في سّياق هذا الرّمز، إلى تلوين هاتين الشّخصيّتين ببعض السّمات العصريّة التي تعكس حالة النّضال الفردي،

(31) عبده بدوي ، دقات فوق اللّيل ، ص 91 وما بعدها .

وموقف الأم من هذا النضال تشبها بالأم التاريخية " أسماء "، فنجد اتكاء خاصاً في الخطاب على حالة مجيء أسماء في ثلاثة مستويات، مجيء يستطلع أحوال الابن، ومجيء يعكس الشّور بالقلق والخوف، ومجيء ثالث يصوّر نوبة الغضب، والحزن، والأوّل وعي الأم بابنها، في حين يمثّل الثاني وعي الابن بأمّه من خلال رصده لمشاعرها، فإذا وضع هذا كلّهُ أيضاً في سياق تلك العبارة السّابقة، " في هذا العصر "، تعزّزت الدّلالة المعاصرة، وبخاصّة حين نعلم من أحداث التّاريخ أنّ عبد الله ذهب إلى أمّه أسماء يستطلع رأيها في الموقف بعد أن تخلّى عنه حتّى أولاده، وضّاقت في وجهه الحياة، في اللّحظات الأخيرة من حياته، ولم تذهب هي إليه، أو تبحث عنه في مظان تواجدّه كما يقول الخطاب :

أمّي بحثت عني في هذي الأيام
لكن لم تبصرني في حلقات المسجد
أو من خلف الأشجار أو الآلة
أو في أزياء الشرطة
... أمّي لمّا وجدت أنّي مازلت بعيداً عن مهوى الأرض
مازال دمّي يتصبّب من فوق العالم
جزعت . صرخت . قالت : يا عبد الله
مازلت تقاوم ! (32)

وبقدر ما تتبلور المفارقة بين الشخصيتين التراثية والمعاصرة، تبرز أسماء العصرية بصورة نمطيّة، من خلال علاقة الأم بالابن في المواقف الحرجة، إذ تبدو الأخيرة نهبا لمشاعر مختلفة من القلق والحنان، والحزن، والخوف، والغضب، والجزع، والصراخ على العكس تماماً من مشاعر

(32) عبده بدوي ، المصدر ذاته 93 .

الشخصية التراثية، ومع هذا كله فإنّ النصّ يحاول أن يشي بقدرة الأم المعاصرة على الإسهام البطولي في رفض البغي والظلم أسوة بنظيرتها في التاريخ أسماء بنت أبي بكر.

أمّا عبد الله الذي يمثّل الطرف الأهم في معادلة الرّفّض والتمرد فيصوّره الخطاب في أعلى درجاته المعنوية مفاخرًا بشجاعة أمّه، التي خاطرت بحياتها من أجل أن تطمئن عليه، وهو من هذه الناحية مفارق للشخصية التراثية من حيث العلاقة المباشرة مع الأم في عملية الرّفّض والتمرد، فعبد الله التاريخي ارتبط برأي أمّه في اللحظة الحرجة، حين ادلهمّ عليه الموقف واحتاج إلى رأيها، في حين أنّ عبد الله المعاصر ارتبط بأمّه، أو ارتبطت هي به، لا فرق، على امتداد حركة تمرده، حتّى داخلها العجب من طول تمرده "مازلت تقاوم" !، ثمّ لا تلبث أن يدخلها اليأس أيضا من انتصاره :

يا عبد الله

لن يسمع إنسان صوتك

فترجّل عن هذي الأعواد

واقصد قبرك

فقد ابيضت عيناى من الحزن

والمبصر يدركه الحجاج فما بال الأعمى ؟

يمثّل هذا القصور تلخص "الأمّ" مأزقية الموقف اليأس من انتصار الابن على قوى البغي والطغيان، ثمّ تختفي من المشهد بصورة مفاجئة، مع وعد بالعودة في العام القادم :

يا عبد الله سأزورك في العام القادم

يا أمّى سوف أظل أقاوم ! ! (33)

(33) عبده بدوي، المصدر ذاته، 94.

وعند هذا الحدّ تتسع المفارقة بين الشّخصيّتين التّراثيّة والمعاصرة. ففي حين يلقي عبد الله بن الزّبير حتفه في معركته مع بغّي السّلطة، بعد لقائه التّاريخي بأمّه، نجد عبد الله المعاصر يواصل النّضال في معركة ممتّدة، من أجل قيم يؤمن بعادتها .

على صعيد التّشكيل الفنّي للخطاب نجد أنّ اختيار عبد الله بن الزّبير أنموذجاً للدّفاع عن قيم العدالة والحرية، قد ضيق كثيراً من مساحة الدّلالة الإسقاطيّة على العصر، ذلك أنّ صراع عبد الله بن الزّبير مع السّلطة كان في إطار الصّراع بين سلطتين، لكلّ منهما مفهوم مختلف في الحكم، ولم يكن تمرّداً فرديّاً معزولاً عن سياقه التّاريخي، وبذا ضاق هامش المناورة في النّصّ، وجعل العناصر التّكوينيّة في الخطاب مشدودة إلى بعدها التّاريخي بصورة لافتة، كتأكيد هويّة أسماء بنت الصّدّيق، أكثر من مرّة، وتجلية صورتها التّاريخيّة، أمّي قد جاءت ... بنطاقين "، في إشارة إلى ما عرفت به أسماء، بذات النّطاقين، وتأكيد حضور الحجاج كطرف في معادلة الصّراع كما لو كان الأمر صراعاً بين شخصيّتين فحسب، أظهر فيه الحجاج كشخص لا سبيل إلى دفعه، " والمبصر يدركه الحجاج فما بال الأعمى ؟، إلى غير ذلك من عناصر الموروث التّاريخي التي تطفئ على نصوص الشّاعر عبده بدوي بوجه عام، دون أن تلتحم بصورة مباشرة مع تجربته الشّعريّة في موقفه من السّلطة، إذ يبدو في هذا النّصّ، وفي غيره من النّصوص الأخرى المتكئة على الموروث التّاريخي، حذراً في عمليّة الإسقاط الدّلالي على العصر، ولا أقول محايد الإحالة، يكتفي برصد حركة الصّراع وتداعياته، تحت ضغط العناصر التّاريخيّة، التي تتزاحم في ذهنه أثناء تجربة الكتابة، مع بعض التّغييرات الطّفيفة التي تشي على استيحاء ببعض الملامح العصريّة، بيد أنّ صوت الشّخصيّة التّاريخيّة ظلّ مهيمناً على امتداد القصيدة، من غير أن يتحوّل إلى " صوت

مركب من تفاعل صوتي الشاعر والشخصية معا " (33)، كما أن الطبيعة السردية المملة للخطاب، جعلت صوت أسماء لا يظهر بصورة مباشرة، وإنما يظهر في سياق ملفوظات الشخصية التاريخية مما أضعف من درامية أحداث القصيدة، وجعلها في اتجاه واحد يفرضه السياق الخاص لهذه الشخصية التراثية .

لقد رأينا فيما سبق من هذه الدراسة كيف كان الشاعر صلبا في موقفه من السلطة الباغية، لا يتردد في فضح أساليبها، والكشف عن عوارها وخطئها، ويمتد هذا الموقف عنده ليشمل أجهزتها الأمنية من الأفراد، فهم لا يتراءون له إلا على أنهم أدوات قمع، وقهر، وتسلط، بيد السلطة، ولذا كانت حساسية الشاعر مفردة تجاه الشرطي :

كلما أبصرت شرطيا تغشاني سهادي
وارتمى همّي بنفسي، ومشت روح الحداد
ووضعت الكفّ، من غير شعور، فوق كسر
كان جرحا فوق رأسي - لم يزل للجرح حفر -
كان شيئا قيل عنه عند كلّ الناس قهر (34)

إنّ هذا التعارض الحاد بين الذات والشرطي، من منظور الرؤية البصرية، في تراسلها مع الإحساس الشعوري، في إطار تجربة مع شرطي من عهد الطفولة، قد تفسّر لنا هذا التعارض الأكبر بين الذات والسلطة، فالتجربة الطفولية بقيت ملازمة للذات بصورة مطلقة، يصعب تفاديها، حتّى تحوّل الإحساس بالجرح إلى حركة لاشعورية مرتبطة بتلازم رؤية الشرطي، في أيّ مكان، أو زمان، ويكشف هذا التلازم من جانب

(33) جابر عصفور ، المصدر السابق ، 123 .

(34) عبده بدوي ، هجرة شاعر ، 83 .

آخر عن درجة انقلاب النفس بفعل هذه الرؤية، إذ تحدث فيها تحولات كيميائية، لا إرادية، " تغشائي سهادي "، " ارتمى همّي بنفسي "، " مشّت روح الحداد "، ممّا يعني أنّ حادثة الطفولة قد فرضت سياقها التاريخي على الذات، لأنّ بصمتها بقيت محفورة على الرّأس، " لم يزل للجرح حفر "، ومع ذلك فإنّ بصمتها في النفس كانت أكثر عمقا، وتأثيرا ممّا هي عليه في ظاهر الرّأس، ولعلّ هذا المنحى النفسي كان وراء تشكّل الصّورة العامّة، الرّافضة لمنطق السّلطة، في كثير من المواقف، عند الشّاعر عبده بدوي .

ويؤكّد النّصّ على البعد التاريخي لهذا الحدث من منظورين، الذات، والآخر، فهو عند الذات، " واضح المعالم، " كان جرحا فوق رأسي "، فالخبر والإضافة، قد حدّدا العلاقة الذاتيّة بالموضوع بصورة قاطعة، لكنّ رؤية الآخر، قد تبدو مختلفة، " كان شيئا "، وهي رؤية وإن بدت غامضة، فإنّ مداها الدّلالي واسع، وقد سمت على نطاق الجماعة بالقهر، في سياق التّنكير، في تواز مع تنكير الموضوع نفسه " شيئا "، ممّا ساعد على فتح الباب الدّلالي على مصراعيه للتفسير والتأويل .

وظلّ هاجس الشّرطي يلاحق الذات حتّى بعد أن تقدّم بها العمر، فما زال مفهوم الشّرطي عندها لم يتغيّر، إن لم تكن صورته قد ازدادت في نفسها قبحاً ونفورا :

إنّني الآن سقيم ومبدد
كلّا سرت ألاقي ذلك الشّرطيّ يرغي، ثمّ يزيد
ولقد يبدو بجمعياتنا الكسلى " مجمّد "
ولقد ألقاه في النّوم المسهد
وبأيامي الحزينة
لابسا وجه الضّغينة

أو قناعًا من خشونة
... صار كلّ الناس شرطة
في ليالينا الهجينة
... وعلى كلّ طريق
كانت الدنيا سجينة
كلّ بيت كان مخفر (35)

ما زالت صورة التنافر - في السياق البنائي للنصّ - تحكم علاقات التعارض لا بين الذات والشرطيّ بمفهومه التقليدي، بل بينها وبين الناس الذين تحوّلوا إلى شرطة، وإلى البيوت التي صارت مخافر، وهي نظرة ذات بؤرة واسعة، تدخل في شبكتها كلّ ما يتعارض نفسيًا مع الذات، كما قد توحى من جانب آخر بمدى " اختراق السّلطة لذم الناس وتحويلهم إلى أدوات قمع، حتّى من داخل البيوت، والمنحى الأخير سبق وأشار إليه بصورة جليّة في قصيدة سابقة، من هذه الدّراسة، تعكس مدى فساد العلاقات الأسريّة، على مستوى البيت الواحد، حتّى بات الرّجل يخاف وشتية زوجته، أو ولده .

يبدو الشرطيّ، في هذا النصّ، أكثر حضورا، لا على المستوى المادّي فحسب، بل على المستوى النفسي أيضا، الذي ينعكس كابوسا يؤرّق الذات، يقظة ومناما، فمع اليقظة، أتى توجّهت الذات وجدت الشرطيّ منتصبا أمامها، في أسوأ صورة من أقنعة الضّغينة والخشونة، وبقدر ما تلقاه في " النوم المسهد " تلقاه في " أيامها الحزينة "، بما يعني ارتباط زمنها بزمن سقم الذات وقلقها اللذين يتكئ عليهما الخطاب في مطلعها، " إنني الآن سقيم ومبدّد، ولذا كانت عناصر النّعت متجانسة فيما بينها، في سياق هذا التعبير، لتجلية الحالة النفسيّة لمعاناة الذات، فمع السّقم

(35) المصدر السابق ، 89 .

يقابلنا " النّوم المسهد "، ومع " مُبَدّد " (قلق) نلتقي " الأيّام الحزينة "، ومع تصاعد نموّ الإحساس بالاختناق من حصار الشّربة، وفرض هيمنتها في كلّ مكان، تضيق الدّنيا بوجه الدّات حتّى بدت لها الدّنيا نفسها سجيّة، ممّا يشي بغياب الحرّية، وافتقاد الرّأي الآخر، وتتعرّز دلالة ذلك في سياق التّعبير، " في ليالينا الهجيّة "، الدّال على افتقاد الإحساس بروح العصر، ومتغيّراته .

ومن المثير للاهتمام، أنّ الخطاب يطلّنا على صورة الشّروطيّ بوجهين مختلفين، إلى درجة التّقيض، فهو على حين تراه الدّات " يرغي ثمّ يزد " بالغاً في ذلك أعلى درجات الانفعال، تراه في موضع آخر " بجمعيّاتنا الكسلى مجمّد "، ومع أنّ هذا الموضع الذي يشير إليه الخطاب غامض بعض الشيء فإنّ الذي يهّمنا هنا هو لفظة " مجمّد "، نعتاً للشّروطيّ، التي تشير إلى دلالة الهدوء، والوداعة، والسّكون الذي قد يصل إلى درجة افتقاد الحركة، ومع القيمة الدّلاليّة لهذا النّعت، الذي يكشف عن الوجه الزّائف للشّروطيّ، فإنّه ليس بعيداً عن التّأثّر، بحكم المجاورة، بالنّعت الذي تقدّم عليه " الكسلى "، وصفاً " لجمعيّاتنا "، إذ يتقاسم معه منطقة من الدّلالة، في تقديم صورة ساخرة ذات بعدين متقاربين " لا طبيعة، بل تظاهراً لعلّة ما ! .

ومن المدهش حقّاً أنّ إحساس الدّات، في المنطقة الغامضة من النّفس، ينقلب فجأة إلى الإحساس بالشّروطيّ، كما في قصيدة " هذا الشيء " :

ما أقسى هذا الشّيء السّاخر في باقات الزّهر
والمستخفي في دورات القهر
والمغروس كسكين من غير ضراوه
والمقعى للوثبة في ثوب مهرج
كي يضحكنا من خلف الظهر

أنا نلقاه شرطياً لا يحسن إلا أن يقتل
ويسدّ علينا المدخل
حتى لا ندخل من باب العصر
أو أن تلقانا في فرح مصر ! (36)

إنّ تجليات " هذا الشيء "، الذي يتحدث عنه النصّ، رغم ذكر عناصره الحسيّة، ليس أكثر من هواجس متداخلة، تفوز بها النفس فتسلّمها إلى اللّغة، التي تنتظمها في تشكيلات لغويّة ذات مضامين ساخرة، تزيد من غموض هذا الشيء الذي يبدو ظاهراً، ومستخفياً، ومغروساً، ومتوثّباً، كما لو كان الأمر لغزاً يستدعي التوقّف عنده، لفكّ طلاسمه، وتعمّق حركة الالتباس هذه حين يعمد النصّ إلى تحديد مقصديّة " هذا الشيء "، " كي يضحكنا من خلف الظهر "، وعلى الرّغم من غرابة الدّلالة التي يمكن أن يشي بها مثل هذا التركيب، في سياق بعض مرشحات النصّ، وبخاصّة تعبير، " في ثوب مهرّج " فإنّ الخطاب لا يترك قارنه نهبا للحيرة، أو التأمّل، بل سرعان ما يفاجئ القارئ بفكّ رموز هذا اللّغز، " أنا نلقاه شرطياً لا يحسن إلا أن يقتل "، وبمثل هذه البساطة يتهاوى اللّغز لينتصب على أنقاضه الشرطيّ، الذي يضفي عليه فاعليّة غير عاديّة، ودورا أكبر من وضعه الطّبيعي، بوصفه، " لا يحسن إلا أن يقتل "، حاجزا أمام حركة التّفاعل مع مقتضيات العصر، بيد أنّ النصّ لا يبيّن لنا كيف يمكن أن يحدث هذا ؟، إذ يترك لخيال القارئ فرصة التّفاعل مع النصّ لاستنتاج الدّلالة التي تتواءم مع قراءته للمعطى النّصّي، وبذا تصبح الدّلالة أكثر اتّساعاً، فالشرطيّ، في الخطاب، ليس إلا رمزا للسلطة الباغية، المنسربة في كلّ مكان بأجهزتها القمعيّة، المتحفّزة للقهر، وقتل الإبداعات في النفوس، للإبقاء على حالة التخلّف، التي تزدهر في محيطه .

(36) المصدر السابق ، 125 .

ومع أن هاجس الشرطيّ عند الذات هاجس عميق الجذور في النفس كما رأينا قبل قليل، فإنّ صوت الذات هنا يتجاوزها إلى أن يصبح صوتاً قماعياً يجسّد معاناة أمّة من سلطة جائرة، وبذا ترتفع الذات من محنتها الخاصّة إلى المحنة العامّة، في إطار النظرة الشاملة للحياة والعصر، وفي هذا السياق استغلّ النصّ الطّاقة الاشتقاقية للغة في تجسيد هذه المعاناة، فنلتقي، على وجه الخصوص، بصغتي اسم الفاعل، واسم المفعول موزعة في شبكة النصّ بصورة لافتة للنظر، بما يشير إلى الخطاب يستهدف نقل الصّورة الشعورية مجسّدة في أشكال مادية، وإن كانت العلاقات فيما بينها تبدو غريبة، ومتناقضة أحياناً، فما العلاقة، على سبيل المثال، بين هذا الشيء السّاحر في باقات الزّهر، وذلك المستخفي في دورات القهر ؟ ! ، أو كيف يمكن أن يكون هذا الشيء مغروساً كالسكّين من غير ضراوة " ، في حين أنّه شرطيّ، " لا يحسن إلّا أن يقتل " ، إذ كيف يستقيم مفهوم " من غير ضراوة " مع مفهوم " لا يحسن إلّا أن يقتل " ، ألا ينطوي ذلك على تناقض ؟ ربّما، ولكن علينا أن نتذكّر أنّ " المبدع ليس ملزماً بإيجاد علاقات منطقية بين الأشياء فالشعر له منطق الخاص، الذي يتيح لك أن تنظر إلى عالمه بطريقة جدليّة، مثيرة للفكر والحواسّ معاً، كما ينبغي ألاّ ننسى من جانب آخر أنّ الشّاعر القلق المملوء بالهواجس، قد يعتمد أحياناً إلى تفريق هواجسه في صور وأشكال غريبة ساخرة تساعد على التّطهّر، والتّعالّي على هواجسه، وهذا ما نجده في أكثر من موضع في شعر عبده بدوي :

في هذي اللّيلة قد شاهدته
يتجولّ في ردهات القاعة
شبحاً في معطفه الخالي من غير الكمين
جهماً من غير جفون في العينين
حتّى يبدو في شكل الحاكم

لكن لا أعرف كيف تدلّت منه الساعة ⁽³⁷⁾

من غير عنق

والدقة تتبعها الدقة

من غير وجود الساعة

فوق الجدران المرتاعة ⁽³⁸⁾

تبدو الذات، وهي تتابع شخص الشرطيّ، في أعلى درجات اليقظة والانتباه لتثبيته في الزمان والمكان بوصفهما محدّدين لهوية الأشياء، ومن ثمّ جاءت الإشارة إلى " هذي الليلة " بالذات، وإلى " ردهات القاعة " تحديداً، متكنة على المخيلة البصريّة، لتقديم صورة نابضة بالحياة، من منظور مختلف، عن هذا الموضوع المقلق للذات، وجعل الرؤية البصريّة في مواجهة مباشرة مع الهواجس النسيّة، ومن ثمّ يأتي تأكيد هذه الرؤية، في سياق الزمان والمكان، " قد شاهدته "، ليبدأ بعدها تشكّل صورة هذا الموضوع، بطريقة مثيرة للحواس، فالشرطيّ يبدو " شبهاً "، ولا يخفى المغزى النفسي من استخدام اللفظة، التي ترتبط، في العادة، بدلالة الخوف، ولعلّ بما يعمّق من صورة هذا الشبح ظهوره في أشكال مادّية غريبة، فمعطفه من غير كمين ! ، ويؤكد النصّ على هذه السمة بطريقة تعبيرية لافتة، " الخالي من غير الكمين "، وكان من الممكن أن يقوم نعت واحد بالوظيفة الدلالية لشكل المعطف، لكنّ تهميش صورة زيّ الشرطيّ كان مقصوداً لذاته، وبالتالي كان التأكيد على هذا المغزى مطلوباً من خلال هذا النعت المركّب، كنوع من التطهّر من فاعليّة التأثير النفسي لهذا الزيّ، الذي ارتبط في ذهن الذات بالقسوة، والرعب، بيد أنّ صورة الشرطي نفسه لم تهمش، على الرغم من الاستعاضة عن ذكره، بضمير

(37) في الأصل " السّاعة " ، ولعلّها خطأ طباعي لكلمة " السّاعة " .

(38) المصدر السابق ، 126 .

الغائب، ووضعه في صورة شبح تتنامى في سياقه صورة مرعبة لكنها، مع ذلك ، لا تخلو من مغزى ساخر، مثير للضحك ، فهذا الشبح يبدو " جهما من غير جفون في العينين " ، وهذا يشير إلى أن حزمة من الانفعالات النفسية التي تثيرها رؤية الشرطي قد فرغت في هذه الصورة الشوهاء، على نحو تمتزج فيه السخرية بالخوف، بما يعني أن الصورة تصدر عن معطى نفسي صرف، وتتساعد جدة هذا الإحساس عند الذات حين تربط بين هذه الصورة القبيحة وتحول صاحبها إلى " شكل الحاكم " ، وهي النقطة الأكثر حسياسية عند الذات لارتباطها عندها بمفهوم سلطة القهر، لكن نزعة السخرية حينئذ تنبثق لتضع الموضوع برمته في موقف هزلي، في إطار الزمن، حيث يبدو المشهد في غاية الغرابة والدهشة، فهناك الساعة وقد تدلت منه بلا عنق، ومع تتابع دقائقها، فلا وجود لها على الجدران، ومن ثم فلا مفر من القول بأن هذا المشهد ينطوي على بعد رمزي يضع مشكلة العصر في تعارض مع السلطة الجائرة، التي تسير عكس اتجاه الزمن . وقد رأينا قبل قليل، في نص سابق، كيف جعلها من خلال " رمزية الشرطي " سببا في عدم الدخول إلى العصر .

ولعله ليس من المستبعد أن تكون رؤيا القصيدة هنا تجسيدا لتجليات الحلم الذي تشكلت في محيطه الهواجس المقلقة للذات، التي أوقعتها في حيرة تفسير مشهد الشرطي وقد تدلت منه الساعة بلا عنق، وبخاصة حين تتحرك جميع هذه المشاهد في سياق الليل، بما يقوي من إحياءات الحلم، بمعنى أنها صدى لواقع النفس في تعارضه مع السلطة، الذي يضيف على الجدران من أحاسيسه ما يجعلها، هي أيضا، مرتاعة، فكأنها تشاركه هذه الأحاسيس، وبالتالي يصبح الحلم، بمشاهده غير العادية، أسلوبا آخر تَظهر من رعب السلطة .

وتبقى السخرية، على أية حال، أكثر مضاء في النفس للتطهر من
الرعب والخوف، وبخاصة حين ترتبط بمظاهر واقعية، ولذا تلجأ الذات
في هذا الصدد إلى توظيف الموال الشعبي لحكاية أدهم الشرقاوي⁽³⁹⁾
الذي يمثل الوجدان الشعبي في الانتصار على السلطة والسخرية منها، في
قصيدة طويلة بعنوان " موال أدهم الشرقاوي "، نجتزئ منها هذا المقطع .

فإذا ساروا ولاقى الباب منه مصرعه
طوخ " المنديل " عنه وتمشى زوبعه
فالجبين الحلو مالت فيه عجباً قبعه
والعيون السمر نامت في حماها مزرعه
حسبوه بتواري في الفصول الأربعة
فأحاطوه بسجن من بنادق مشرعه

(39) على الرغم من أن أدهم الشرقاوي (ت 1921م) يعتبر بحكم القانون مجرماً لارتكابه
قضايا جنائية عام 1919م في مصر . فإن قدرته على التخفي وخداع الشرطة في كل مرة
تحاول القبض عليه أضفت عليه عند العامة مكانة عالية، إعجاباً وتعاطفاً، حتى تحول إلى
بطل شعبي، ورمز للسخرية من السلطة . ولم تتمكن الشرطة منه إلا عن طريق أعز
أصدقائه . حيلة وغدرا ، الذي قاده إلى كمين قد نصب إليه . فلقى فيه مصرعه عام 1921م .
انظر تفاصيل هذا الموضوع في جريدة الأهرام الصادرة يوم 14 أكتوبر 1921م .
وقد بلغ من تغلغل حكاية أدهم الشرقاوي ، في وجدان العامة ، في مصر ، أن راج بينهم
" موال أدهم الشرقاوي " ، الذي يبلغ طوله مائة وتسعة وعشرين بيتاً يحكي قصة أدهم
من بداية دخول المدرسة إلى مصرعه على أيدي الشرطة. تقول أحد مقاطع هذا الموال :

وقال إن عشت يا حكومة البسك
بدل الطرايش طرح وشيشان
وإن عشت يا حكومة دنا واخذ عليكي ثلاثة بنشان
أول نشان سلاح منك وليت
ثاني نشان يا حكومة بالشمع ونورت لك البيت
ثالث نشان يا حكومة في طريق ثاني لقيت
عربي وفرنساوي وكل لسان كلمتك
وقلت أنا لدهم ولا فهمتيش .

فمضى يسخر منهم ، في هدوء ، في دعه
(إتني الأدهم ... لم أعرف بيوم موضعه !) (40)

وإذ يلتقط الشاعر فكرة هذا الموأل الذي يدور حول السخرية من السلطة، على يدي ذلك البطل الشعبي فإنّ تجربة الشاعر في التعامل مع هذا الموأل وقعت عند حدود القصة الساذية للحكاية، متوازية في ذلك، إلى حدّ كبير ، مع نصّ الموأل الشعبي، وإن لم تبلغ طوله في العناية بالتفاصيل الصغيرة، التي تخدم أغراضا شعبية، وإنما اكتفت بالخطوط العامة، التي تكفل تحقّق روح الموأل ذاته في النصّ الشعري، وهنا لا ندري بعد ما إذا كانت تجربة الشاعر، وقت كتابة موأله هذا، غضة لم تستطع أن تستوعب فكرة صهر الهم الذاتي بالموروث الشعبي، للتعبير عن حالة الحساسية من السلطة، تنتقل بها الذات من الشأن الخاص إلى الشأن العام، أم أنّ وعي الشاعر بأحداث هذا الموأل قد طغت عليه فلم يستطع أن يتخلّص من شباكهها، وسواء أكان الأمر هذا أم ذاك، فإنّ المهم في هذا الشأن، أنّ الموأل الشعبي قد انسرب في وجدان الشاعر منذ الطفولة، ومن ثمّ فليس من المستبعد أن يكون هذا من أهمّ الروافد التي شكّلت موقف الشاعر من السلطة :

مازلت أذكر حينما قد كنت طفلا أتدلى من حياتي
ذلك " الموأل " منصبا إلى أعماق ذاتي ...
فهو في عمري خميلة
وهو قريتي الجميلة (41)

(40) عبده بدوي ، شعبي المنتصر ، بدون تاريخ ، القاهرة ، 88 .

(41) المصدر ذاته ، 86 .

ومهما يكن من شيء فإنّ موالّ الشّاعر، في " الأدهم "، وبخاصّة ما يتعلّق منه بالجانب السّاخر من السّلطة كاف لأن يمنح الذات شعوراً بالرّضا والإشباع التّفنسي، إذ استطاع فرد واحد أن يقلق السّلطة على مدى سنوات دون أن تقدر على الوصول إليه إلّا بالحيلة، ممّا يشعر بمدي الثّقة العاليّة في النّفس، التي كان يتمتّع بها هذا البطل الشّعبي حتّى أصبح مكانه لغزاً محيّراً، يظهر فجأة ويختفي فجأة، ولذا عني موالّ الشّاعر بإبراز هذا الجانب من شخصيّة البطل المتلاعب برجال الشرطة لمغزى نفسي صرف .

حين تغيب الحرّيّة عن مجتمع ما تبرز سلطة القهر وتتعاظم على كلّ المستويات وهنا لا خيار للإنسان في مثل هذا المجتمع إلّا واحداً من ثلاثة مواقف إمّا الرّفّض والتمرّد وإمّا المداهنة والنفاق ، أو الاعتزال ، ويتوقف الشاعر عبده بدوي عند الصنفين الأوّلين ، بوصفهما الأكثر بروزاً على سطح الأحداث ، ويمثّل الشاعر بمواقفه الصلبة ، الصنف الأوّل ، شأنه في ذلك شأن عدد كبير المثقّفين الرافضين القهر والظلم ، ففي قصيدة " موقف " يجسّد الشاعر إشكاليته الذاتية مع السلطة بصورة جليّة متكنة على التّساؤل حول الممكن بحكم الواقع ، والممتنع بحكم الذات :

ماذا لو نادمت الإنسان الظالم في كل الأزمان ؟
ماذا لو مالأت " الحجاج " بما يجري مذعوراً في الشريان ؟
ورقصت لكبي يتضحك منه البطن المלאّن
وضربنا جمجمة بالأخرى في الليل السكران
وسخرنا من صوت الإنسان المحروم الضمآن
في كم مَزْدان برسوم الطغيان ! (42)

(42) عبده بدوي ، الجرح الأخير ، 71 .

في هذا الجزء من الخطاب يتجلى نبض النفس في حوارها مع الذات بصورة يظهر فيها الحكم القيمي على الواقع سلبيًا ، في كل دورة من دورات السؤال ليبعد فيها احتمالات هذا المنزع في النفس ، مع أن الاحتمالية الأبعد للسؤال نفسه غير واردة ، لأنها ، كما سنرى بعد قليل ، معلقة على أمر متعذر التحقق ، أو يبو مستحيلًا ، لسد كل الأبواب التي يمكن أن ينسرب منها ما قد يهز القناعات المدنية لموقف الذات من السلطة :

لو يسم عصفور في جفن النسر الجوعان
أو يرقص بحر في كوب ضمآن
... لقبلت !!

وهكذا نرى أنه بقدر ما يبدو تحقق فعل الشرط خارج الممكن عقلاً ، تبدو الذات بعيدة عن الاستجابة لهذا الهاتف من النفس ، مما يشي بصلاية الموقف ، والقدرة على مقاومة إغراءات السلطة ، التي كثيراً ما استسلم لها بعض المثقفين ، جرّاء منافع باهتة على حساب القيم الأخلاقية للإنسان ؛ ولذا كان الخطاب حريصاً ، غاية الحرص ، على إبراز الجانب الأخلاقي في العلاقات الإنسانية سواء على المستوى الفردي من النخبة ، في علاقتها بالسلطة ، أو على مستوى الجماعة ، ومن هنا جاءت لغة الخطاب شديدة التركيز في ابتداء بعض التوازيات التركيبية التي تظهر أوجه الشبه في الممارسات الخاطئة على مستوى واقع السلطة في علاقتها بالأفراد والجماعة ، فنلتقي في هذا الجانب ، بالتركيبين المتشابهين نحويًا وصرفيًا وإيقاعياً : " ماذا لو نادمت ... " ماذا لو مألّت ... " ومثلها في ذلك ، " وضربنا " " وسخرنا " ، كما اكتسبت بعض ألفاظ الخطاب وتعاييرها إحياءات خاصة ، زادت من فعالية الكثافة اللغوية في النص ، مثل " إطار رؤيتها لطقوس الإعدام ، بلغة هادئة ، مفعمة بروح التفاؤل ،

ولذا جاء التركيز عليها في مطلع الخطاب بصورة لافتة في سياق هذا العدول اللغوي عن الأصل، في بنية تركيب الخطاب ، فمع أن لفظة " لكن " تفيد الاستدراك ، وحقها أن تكون تالية لكلام مناقض لها في القيمة قبلها ، فإنّ تقدّمها ، في الترتيب ، إشارة إلى أنّ الغاية من هذا العدول هي لفت الانتباه إلى الذات بوصفها جوهر هذا الصراع الدائر بينها وبين السلطة ، وأثر الخطاب في سياق المنظور المستقبلي ، لكيونة البقاء ، قراءة " سوف أكون " بدل " سأكون " ، مع أنّ الأخيرة أكثر ملاءمة لتعبير " في هذا العصر " التالي للقراءة الأولى بوصفها امتدادا لمستقبل واحد منظور ، في حين إنّ " سوف " يمتدّ فضاؤها المستقبلي إلى مدى غير محدود ، وهذا يعني أنّ الخطاب قد راعى النظرة المستقبلية وعلاقتها بالذات من منظور الشعور النسي تجاه طقوس الإعدام التي بدت مظاهرها أمام الذات في لحظة زمنية مشدودة إلى هذا العصر الذي يمارس فيه الإعدام بحق المعارضين للسلطة ، ولذا كانت تداعيات لحظة العصر ، في سياق هذا الشعور ، فيضا من المظاهر الوصفية لإجراءات عملية الإعدام ، المسبوقة بشعور آخر مكتنز في النفس يفصح عنه تعبير " رغم القهر " الذي يمثّل مفتاح تداعيات الشعور بالغبن والظلم ، لينتهي الأمر باصطدام الذات بصورة مباشرة بطقوس الإعدام التي تأخذ مشاهد احتفائية ، فهناك الحبل المتدلي ، وثياب الإعدام الحمراء ، وكلمات الشيخ المتكلفة في الضحية ، حيث يلتقط الخطاب نبض هذه المشاهد بصورة لافتة ، تتداخل فيها الألوان بالأصوات المطوطة ، والحركات بالنظرات ، حتى البصقة من فم الحارس لها نصيب من الرصد ، فضلا عن رصد الكف فوق السلاح ، مما يشي بمدى الاتصال الفيزيائي بهذه الأشياء التي تتمفصل في أنسجة الخطاب مثيرة إشكالية العلاقة بين الذات ، والسلطة في موقف البدء بتنفيذ طقوس الإعدام ، والإصرار من جانب الذات على عدم الرضوخ لمطلب السلطة .

وإذا كان التمرد والعصيان ، في أجواء القهر السياسي ، قد يقود صاحبه إلى الإعدام ، أو إلى السجن والتعذيب ، فإنّ مثل هذا المناخ يساعد كثيرا على ظهور أنماط متعدّدة من المنافقين والمداهين للسلطة ، الذين يزيّفون لها سياستها طمعا في متع زائلة ، وهذه الفئة تمثّل الصنف الثاني من الناس الذين يتوقف عندهم الخطاب الشعري لـ عبده بدوي فاضحا أساليبهم الملتوية وأكاذيبهم المكشوفة :

... لا أكنتم أنّي أعرف من قد هرول كيما يحضر خفّا " للمنصور "

من قد غنّى بشقوق في قدمي " كافور "

من زقزق في شباك الوالي مثل العصفور

من هلّل في يوم ختنت فيه بنت السلطان

من هزّ الردف بأعجاب تكريما للسيف الغضبان

من غالب من فوق الخصيان بقايا قرص الدينار

من نقّ كضفدعة في بئر الأشعار

من مرّ كفّار مذعور في شقّ جدار

من سار حثيثا في فرح للشرطة بالأخبار

(قد كان حديثا في نفسي مازال يدار

وأنا مأسور بالكلمات ، وفي الأعماق دوي حصار

وبقايا عار !) (44)

ليس النص هنا معنيا بالجانب التاريخي من عملية مناققة للسلطة قدر عنايته بالخبرة الذاتية في التعامل مع طبقة محددة من المثقفين أثرت امتهان النفس على عزّتها ، ولذا يحاول الخطاب من هذا المنظور أن يقدم نماذج من ممارسات التفاف مع السلطة على اختلاف صنوفها ، تتحوّل فيه

(44) يوري لوتمان ، تحليل النص الشعري ، ترجمة ، محمد فتوح ، دار المعارف ، القاهرة ،

1995م ، 92 .

الذات إلى شاهد عصر ، أو عصور ، تدين فيه هذه النماذج البشرية ، مع تجهيلها على القارئ ، لا لعلّة إلّا لأنّ الذات مهمومة بالممارسة ، كفعل يقوم به شخص قد تستغله السلطة لحاجة ، ولذا كان تركيز الخطاب على فعل النموذج لا النموذج نفسه .

والاهتمام بفعل الممارسة ، لا ينفي بالضرورة الممارسة نفسه ، أو يبعده عن دائرة الإدانة ، فالنصّ ينطوي أيضا على إدانة واسعة على مستوى النموذج نفسه ، سواء على مستوى رأس السلطة أو من دونه من أتباعه ، أو أولئك الأفراد الذين باعوا أنفسهم للسلطة ، وقد دفعت هذه السلسلة من النماذج إلى الانفتاح على الزمان والمكان ليكشفوا عن نسيج واه من العلاقات العرضية الزائفة المتكئة على المنفعة المادّية بين طرفي العلاقة ، يمارس فيها الأدنى امتهان كرامته أمام الأعلى إرضاء لغرور الأخير ونزواته في نزعة التسلّط .

ولعلّه من الواضح هنا أنّ الخطاب يثير إشكالية العلاقة الجدلية بين السلطة والمثقف ، وهي إشكالية لم ينج منها عصر تحكمه سلطة الفرد الواحد ، وما النماذج العليا في الخطاب إلّا نماذج انتقائية تنطوي على إحياءات خاصّة ، يتم في سياقها عرض مظاهر التناق الثقافي ، ومسرحتها في مشاهد ساخرة مفعمة بالحركة ، قادرة على النفاذ إلى وعي المتلقي وإثارتها ، بإشكالية هذه العلاقة ، ليتوازى مع الذات في وعيها الرافض نمطية هذه العلاقة المستهجنة ، ومن ثمّ كانت بعض ملفوظات الخطاب شديدة الإثارة في هذا الجانب ، وكأنّ اختيارها بعينها ، دون غيرها ، كان مقصودا لذاته ، لتأجيج فاعلية هذه الإثارة إلى أقصى مدى ممكن في النفس المتمردة على الامتهان ، مثل قوله : " هرول كيما يحضر خفّ للمنصور " ، " غنى بشقوق في قدمي كافور " ، وهذان التعبيران ، على وجه الخصوص ، ينطويان على أبلغ درجات الذل والمهانة ، لارتباطهما بأسفل جزء في جسد رجل يخص بالاحتفاء ، وهو

" الأقدام " ، كما أنّ بعض التعابير الأخرى ، في النص ، تكشف عن مدى السخف ، والتهريج المهين الذي انحدر إليه بعض الشعراء في ممالأتهم السلطة على حساب احترام الذات ، كتعبير " من هلّل في يوم ختنت فيه بنت السلطان ، وتعبير " من هزّ الردف بإعجاب ... " ، إلى جانب تعابير أخرى تشرّح أنماطا ونماذج من مدهانة السلطة وكسب ودّها ورضاها .

وبقدر ما تؤكّد الذات إنتاج معرفتها بغيرها ، تؤكّد في الوقت ذاته إنتاج معرفتها بنفسها ، فالمعرفة المنتجة ، مفروضة عليها بحكم ضغط الواقع ، الذي يدفعها إلى الحوار الخفي في النفس ، فلا يلبث أن يسلمها بدوره إلى أسر الكلمات ، حيث تشكّل اللّغة وفق وعي الذات ، بهذا الأسر ، وبذلك الحصار النفسي المدار في الأعماق ، إلى جانب ذلك الإحساس الشّعوري ببقية من عار ، وهذا الإحساس الأخير يبدو غريبا بوصفه ، على حدّ تعبیر النصّ ، " بقايا عار " ، فماذا إذا بشأن جوهر هذا العار الذي خلف وراءه في النفس بقاياها ؟ ! ، وبخاصة حين نجد أنّ مكونات النصّ كلّها تعمل على تصاعد الشعور بالعار ، لا على تضاوله وانحساره ، فهل يعني ذلك أنّ الطاقة الشعرية بلغتها الجارحة قد امتصّت من النفس معظم هذا الشعور ، وتركت في النفس بعض آثاره ؟ ، ربّما يكون الأمر كذلك ، أو قد يكون هناك وجه آخر ، أو ربّما أوجه عديدة لقراءات أخرى محتملة للنصّ ، المهم في ذلك كله أنّ حوار النفس فرض وجوده على عالم النصّ ، في سياق الوصف السردي للحالة بيد أنّ آثاره بقيت ممتدة في نفس الذات بذلك الحصار المدوّي في أعماقها .

أمّا على صعيد التشكيل اللغوي للخطاب ، فقد جاءت مكوناته متوازية في شبكة بنائه مفسحة المجال أمام نمو النصّ وتصاعد بنائه ، على نحو يملأ أنسجة النصّ بالحركة والحيوية اللازمتين لنماذجه البشرية ، في سعيها المذل لكسب ودّ السلطة ، وأوّل ما يطالعنا في هذا الجانب هو هذا

التشكيل البنائي المتكرر بصفة ملحّة ، على امتداد شبكة الخطاب ،
 باتجاهه الرأسي ، (اسم موصول + فعل) ، للفت الانتباه إلى النموذج
 البشري وسلوكه الحياتي مع السلطة ، ويقابلنا تشاكل آخر يتقاطع فيه
 المكان بالزمان ، في سياق الاتكاء على حرف الجر (في + اسم) على
 النحو التالي : " في قدمي " ، " في الشباك " ، " في يوم " ، " في بئر " ،
 " في شق " ، " في فرح " ، " في نفس " ، " في الأعماق " ، كما نلتقي
 بتشاكل آخر على مستوى البنية الصرفية لبعض المفردات مثل : " هرول " ،
 " زقزق " ، " هزّ " ، " نقّ " ، " فرّ " ، : السلطان " ، الخصيان " ، حثيثا " ،
 " حديثا " ، يضاف إلى ذلك تشاكل على مستوى البنية النحوية للخطاب :

| | | |
|---------|---|-------------------------|
| من زقزق | / | في شباك ... |
| من هلل | / | في يوم ... |
| من نقّ | / | كضفدعة / في بئر الأشعار |
| من فرّ | / | كفأر ... / في شق جدار |

وكل هذه الصيغ الأسلوبية بأنماطها المختلفة تتمثل عصب الخطاب في
 دورته التوصيلية إلى المتلقي ، الذي يجد إحساسه بنبض الرسالة موزّعا
 بين بصيرتين ، بصيرة خارجية قوامها العين في ملاحقتها لهندسة النصّ
 بنائيا على الورق ، وبصيرة أخرى داخلية قوامها العقل في تحليل دلالات
 الخطاب ، ومضامينه ، ومن مجموعها يتم استيعاب الخطاب ، بصورة ما
 . قد لا تكون كافية . تعكس أفق ومستوى القراءة ، التي أنضج النصّ
 تحت لهبها .

وفي قصيدة " الكذبة " يقدم الشاعر لنا أنموذجا عصريا للشخصية
 المحاطة بالمنافقين ، الذين يسبغون عليها من أكاذيبهم ما يجعلها تتعالى على
 من حولها حتى تبدو صنما :

مخلوق ممتلئ جفوه
ومحاط بالشوك اليابس
ورجال في حجم الدببة
ورؤوس لم تتدور بعد
... تبعته مجمرة في كفّ للطاوس

.....

وتحدث ثم تحدث في صوت أصلع
ولهاث يشبه كورا في النار
لكني - رغم الإعجاب المجنون الزاعق -
وغيوم التصفيق الصّدة
من كل غراب أو حداء
لم أحفظ شيئا في أذني
لم يسقط شيء في أعماقي

.....

ولهذا ألقاني قاومت
حتى لا أسمع ما لا يُسمع
وأصدق ما لا يصدق !

.....

فليصمت من حولي الكذبة
وليُكسر ما صنعوه من تمثال
وليُمسح حزنٌ من وجه الفكر
وليمسك كلّ نفسه ! (45)

(45) عبذه بدوي ، كلمات غضبي ، 56 وما بعدها .

يلجأ الخطاب إبتداء إلى تجهيل هذه الشخصية " مخلوق " ، لكنه يسبغ عليها بعضا من ملامحها الخاصة بما يجعلها في متناول الإدراك ، بفعل حضورها المحاط من المنافقين يتحركون معها وفق طقوس خاصة ، وبقدر ما يجلو الخطاب المظاهر الشكلية لهذه الزمرة المنافقة يجلو في الوقت ذاته الشخصية المحورية ، فكلاهما في السياق الدلالي متماثل من حيث المناخ النفسي ، والتكويني للشخصية ، بمنظورها العام ، فهذا " المخلوق " الذي يشير إليه الخطاب " ممتلئ جفوة " ، ولعلّ هذا الوصف وحده كاف لخلق حاجز نفسي بينه وبين الذات ، ويزداد هذا الحاجز عمقا حين يحاط " بالشوك اليابس " ، وهذا التعبير الرمزي المجاز يشير إلى مدى قسوة هذه البطانة التي ترتبط به ، وهنا يفتح النصّ في سياق هذا الوصف على تداعيات أخرى ترتبط على نحو متناغم مع هذا المكون الوصفي للبطانة ، فهناك " رجال في حجم الدّبة " ، وإذا كان هذا مفهوما بحكم طبيعة الشخصية المصحوبة بهذه النوعية من حجم الرجال ، فإنّ غير المفهوم هو ملفوظ " ورؤوس لم تدور بعد " ، إذ ينطوي على دلالة غامضة ، تتجاوز مستوى القراءة الواحدة ، إلى تعدّد القراءات ، بما يمنح النصّ أفقا أوسع في تعدّد خطوط دلالاته .

وتبدأ الوحدة الثانية للخطاب باتصال الشخصية المحورية بالجمهور في سياق الحديث المباشر ، ومع تفاعل الجمهور بالشخصية والحديث فإنّ الذات تبقى على مسافة كافية من الطرفين ، بما يسمح لها برؤية الواقع من خلال نفاذ وعيها بحقيقته الجدلية ، من منظور ذاتي صرف ، ولذا نلاحظ ابتداء من مطلع الخطاب أنّ الذات تنطلق في حكمها على الشخصية المحورية من حكم قيمي مسبق ، وبالتالي تصبح أسيرة هذا الحكم على امتداد أنسجة النصّ ، لا فيما يتعلق بالشخصية ذاتها فحسب بل يتجاوزها إلى الجمهور المتفاعل معها ، فهي بقدر ما تصف صوت هذه الشخصية بأنه أصلع ، " ولهات يشبه كورا في النار " تصف إعجاب

الجمهور بهذا الصوت بأنه جنون زاعق " من كل غراب أو حداة " ،
وبالتالي تزداد فجوة الرؤية اتساعا بين الذات والجمهور مما يكرّس
الموقف المبدي للذات تجاه هذه الشخصية ، وبذا تنتصب الذات في خضم
هذا الزعيق لتعلن أنّ جوارحها الخارجية والداخلية لم تتجاوب مع ما قيل ،
فالأذن لم تحفظ شيئا ومن ثم بقي الصوت عند حدود السّمع ، فلم
يتجاوز ذلك إلى الوجدان ، وهو ما يشكّل في جوهره قاعدة الرفض
المبدئية للشخصية ، ولما يصدر عنها ، وإن بدا الموقف متّشحا بروح
المقاومة الذاتية لطوفان الموقف الهائج بالزعيق والتّصفيق ، مما يشير إلى
معاناة الذات بصورة مزدوجة ، السلطة ورموزها من جهة ، وغياب
الوعي على مستوى الجماعة من جهة أخرى ، وقد أدّى ذلك إلى شحذ
عصب الكقاومة في الذات " ولهذا ألقاني قاومت " ، وهذه المقاومة التي
تحدّث عنها الذات ليست مقاومة اعتباطية ، أو مقاومة من أجل المقاومة
فحسب ، بل مقاومة مبنية على اعتبارات التجربة الحياتية مع خطاب
السلطة المفتقرة إلى المصادقية، في سياق مقاومة الذات إغراءات الخطاب .

وتبدأ الذات ، في الوحدة الثالثة من الخطاب ، بالالتفات إلى الجماعة
في سياق لام الأمر ، بصورة متكرّرة ، متضمّنة معنى الطلب ، وهنا
تصبح الذات ، بتصنيفاتها السلبية لأبعاد الموقف ، هي مقياس الوعي
المفتقد عند الجماعة ، وبالتالي تطرح الذات مشروعها لاستعادة هذا
الوعي ، من خلال تحقيق عناصر أربعة ، تحدّدها تحديدا قاطعا ، تبدأ
بالدعوة إلى الصمت عن الكذب ، وتنتهي بالدعوة إلى السيطرة على
نوازع النفس ، وهما عنصرا الموضوع ولبّه ، وما عداهما فيصب في
مجراهما بطريقة أو بأخرى ، ولا مراء في أنّ التّحريض على كسر
التمثال المصنوع ، بفعل الإعجاب الأعمى ، في مجتمع تحكمه سلطة تعمل
على تغييب الفكر واضطهاد المعارضين لها من المثقّفين، ولذا كان تعبير
" وليمسح حزن من وجه الفكر " عميق الدلالة على حالة الاضطهاد

الفكري المغيّب عن ساحة الجماعة ، كما ينطوي في الوقت ذاته على دعوة تحريضية للإسهام في إيقاظ الإحساس بالوعي الجماعي .

ولعلّ ما يثير الانتباه في لغة هذا الخطاب تضمنها بعض الصفات المبتكرة التي وضعت في حقول دلالية جديدة ، غير معهودة ، بصورة مجازية ، قادرة على بث إشعاعات إيحائية حرة ، كما في تعبير " صوت أصلع " ، وهذه الصّفة قد تعني مصداقية التعبير ، وقد تعني شيئا أو أشياء أخرى للقارئ يفرضها السياق النصّي للخطاب ، ويسنوي في ذلك أيضا تعبير " وغيوم التصفيق الصدنة " ، إذ قد توحى الصفة هنا بحالة الإكراه على المشاركة الشعبية ، وقد توحى بغياب الوعي ، ومهما كان عمق ما توحى به هذه الصفات فإنّها تنطوي في دلالاتها عند الذات على النفور ، والرفض ، والضيق والقلق .

الخلاصة :

حاولت هذه الدراسة أن تضيء جانبا من جوانب الإبداع المتعددة في التجربة الشعرية للشاعر عبده بدوي ، فكان لها وقفة متأنية ، في مساحة شعرية واسعة ، هي عمر التجربة الشعرية للشاعر ، تستطلع موقفه من ممارسات السلطة القمعية ، في مجتمع يفقد حرية الرأي والتعبير ، وقد شكّلت جميع قصائده التي تعرّض فيها للسلطة موقفا فكريا ثابتا يدين جميع أشكال الظلم والممارسات الخاطئة التي تمتهن كرامة الإنسان ، وقد استطاعت كثير من هذه القصائد أن تلتقط نبض الشارع وهو ينن تحت إرهاب السلطة إمّا في سياق لغة مباشرة بالغة الجرأة في النقد والسخرية من الأوضاع ، وإمّا من خلال الرموز والأقنعة ، التي تستند إلى الموروث العربي الإسلامي وقد مثلت له هذه الأخيرة مادة ثرية حاول استلهاها في معالجة أوضاع عصره ، وقد كان حظه من النجاح فيها متفاوتا بحسب طبيعة الموضوع ، ومدى ملاءمته للموروث المستعار .

ومع أنّ الشاعر فيما أعلم لم يتعرّض شخصيا إلى الاضطهاد السياسي ، وإن كان قد ناله شيء من الظلم ، وسوء المعاملة على مستوى الوظيفة ، ومحاربته حتى في رزقه ، فإنّ تجربته الشعرية ترتفع به إلى ذروة المعاناة الجماعية للإنسان الذي يواجه إرهاب السلطة عاريا من السلاح إلّا من إيمانه بإنسانيته كقيمة أخلاقية غير قابلة للمساومة عليها مهما كانت الضغوط والمضايقات .

عبد الله أحمد المهنا